AUTHOR:

MULLER, KARL OTFRIED

TITLE:

HISTOIRE DE LA LITTERATURE...

PLACE:

PARIS

DATE:

1883

Master Negative #

91-80124-4

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

880.9
M914

Müller, Karl Otfried, 1797-1840.
Histoire de la littérature grecque jusqu'à Alexandre le Grand, par Otfried Müller. Traduite, annotée et précédée d'une étude sur Otfried Müller et sur l'école historique de la philologie allemande, par K. Hillebrand ... 3. éd. Paris, Pedone-Lauriel, 1883.
3 v. 18½cm.

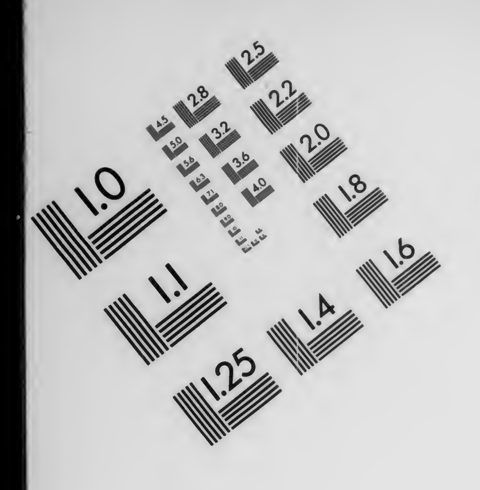
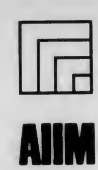
204522

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11x 2A
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 7/2 INITIALS BJ
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

VOLUME 1

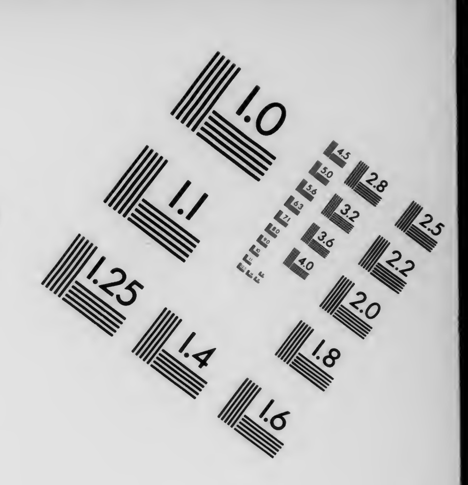



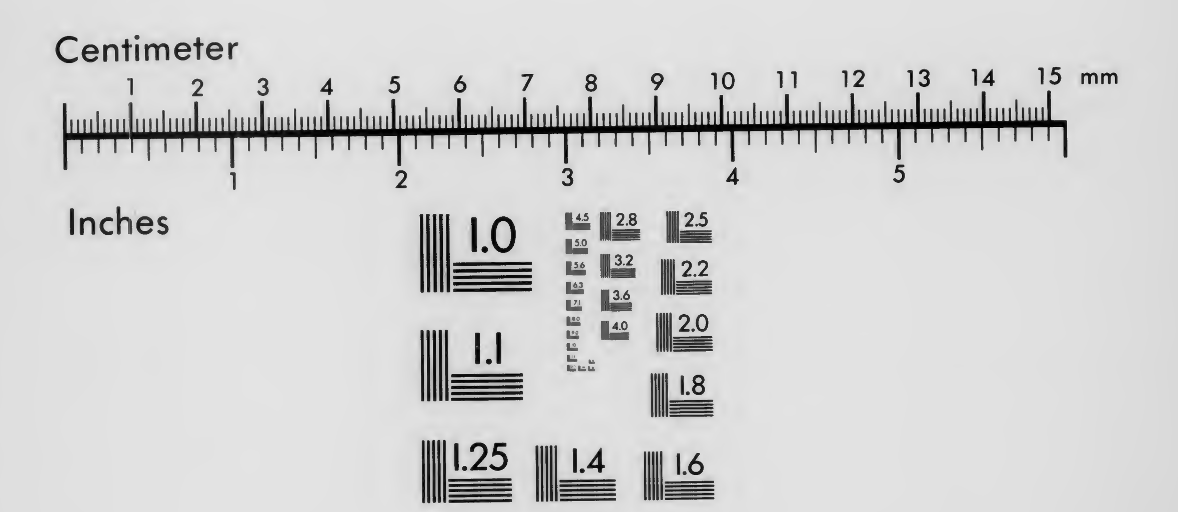
AIIM

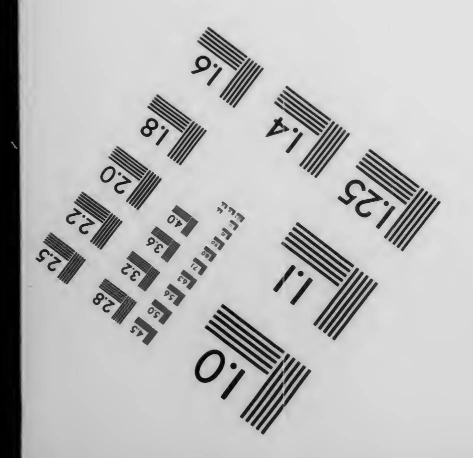
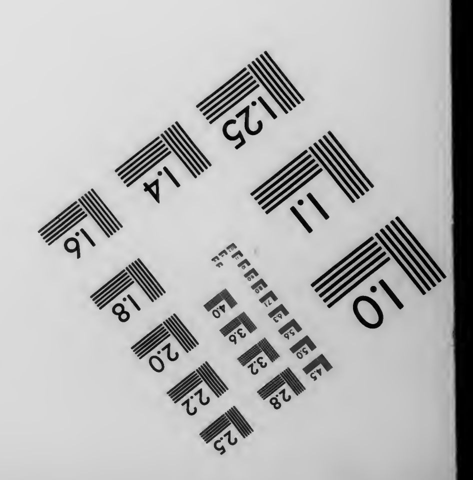
Association for Information and Image Management

1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910

301/587-8202





MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

JUSQU'A ALEXANDRE LE GRAND

PAR

OTFRIED MÜLLER

Traduite, annotée et précédée d'une

ÉTUDE SUR OTFRIED MÜLLER ET SUR L'ÉCOLE HISTORIQUE
DE LA PHILOLOGIE ALLEMANDE

PAR

K. HILLEBRAND

ANCIEN PROFESSEUR DE FACULTÉ

TROISIÈME ÉDITION

TOME PREMIER

PARIS
G. PEDONE-LAURIEL, ÉDITEUR
13, RUE SOUFFLOT, 13
1883

A

M. REINHOLD DEZEIMERIS

CORRESPONDANT DE L'INSTITUT

Mon cher ami,

C'est à vous que je dois la première idée de ce travail; vous n'avez cessé de m'y encourager, vous m'avez soutenu de vos conseils et de votre concours pendant ce long labeur; vous avez veillé avec un soin presque paternel sur sa naissance : partagez donc avec moi la fonction de parrain auprès de mon Otfried. Aussi bien, votre nom français ne lui sera-t-il pas inutile pour se présenter dans la patrie de l'élégance et du goût; car, malgré tous mes efforts, je crains bien que le nouveau costume qu'il tient de moi n'ait trop conservé de la coupe germanique et ne porte quelque tort au bel et grand esprit que j'en ai revêtu.

A vous de cœur,

K. HILLEBRAND.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

22.

LAVAL. — IMP. ET STÉR. E. JAMIN, RUE DE LA PAIX, 41.

PRÉFACE DE LA PREMIÈRE ÉDITION

Je me suis expliqué incidemment, dans le cours de l'Étude qu'on va lire, sur les raisons qui, parmi tant d'excellents manuels de littérature grecque que l'on possède en Allemagne, m'ont fait choisir celui d'Otfried Müller pour le présenter au public français. J'ai dit aussi dans ce travail pourquoi j'ai cru devoir consacrer une si longue étude à la vie et aux travaux de mon auteur que je considère, avec les plus éminents critiques de France, d'Angleterre et d'Italie, comme l'écrivain qui représente le plus complètement l'esprit et le caractère de la philologie allemande dans la première moitié du XIXe siècle. Il ne me reste qu'à prier le public de ne pas chercher dans ces volumes ce que je n'ai pas voulu y mettre. Ce travail entier, traduction, notes, appendices, étude préliminaire, n'est et n'a pu être qu'un travail de seconde main. Quand

même je serais philologue *ex professo*, — et je suis loin de l'être, — il m'eût fallu oublier dans cet ouvrage mes études spéciales : car il ne s'agissait pas, dans la traduction, de contrôler l'original ni de l'amender, mais de le rendre fidèlement ; dans l'*Étude sur Müller et son école*, je n'avais pas à faire des recherches originales et indépendantes sur l'antiquité : j'avais à dire où en étaient ces études en Allemagne à l'époque de Müller et ce qu'elles lui doivent : ma tâche était d'analyser son œuvre, non de la discuter. Je n'ai pas davantage soumis à un examen critique les systèmes et les hypothèses des écrivains allemands contemporains, je les ai simplement exposés.

J'en dirai autant des notes de l'*Appendice* qui sont destinées uniquement à faire connaître sur quelques points importants les opinions de plusieurs savants allemands qui jouissent d'une grande autorité, et dont les idées semblent plus généralement adoptées aujourd'hui que celles d'Otfried Müller. Parfois même, comme dans l'*Excursus* sur la question homérique, je n'ai eu d'autre intention que de laisser au lecteur la liberté du choix entre les divers systèmes, uniquement parce que la théorie d'Otfried Müller, malgré l'autorité du nom, et malgré l'approbation générale qu'elle a rencontrée, ne me satisfaisait pas personnellement. Il m'a paru utile en

même temps de signaler celles des hypothèses de notre auteur que de récentes découvertes ont détruites ou confirmées.

Les notes au bas des pages qui n'ont aucune indication sont d'Otfried Müller lui-même ; celles signées E. M. sont de son frère, directeur du gymnase royal de Liegnitz, auteur d'un ouvrage fort estimé sur la *Théorie de l'art chez les anciens*, et éditeur allemand de l'œuvre posthume d'Otfried Müller dont nous offrons la traduction au public français. C'est à l'obligeance empressée de M. Édouard Müller que nous devons des indications précieuses sur ceux des petits écrits de Müller qui ne sont pas publiés encore. Nous le prions d'en agréer ici l'expression de toute notre reconnaissance. Les notes qui sont suivies de la signature K. H., sont du traducteur.

On trouvera généralement dans ce travail les formes grecques des noms de héros et de divinités helléniques. Ce système, tenté déjà en France, est universellement adopté en Allemagne et partiellement même en Angleterre, depuis l'exemple donné par M. Grote. Rien, en effet, ne milite en faveur de l'emploi des formes latines. On sait parfaitement que l'Hercule des Romains n'a pas plus de rapports avec l'Héraclès de la fable grecque que le dieu Mavors ou Mars avec Arès, l'amant d'Aphrodite, ou que le latin

Saturne avec le Cronos antique. Si dans certains noms, tels qu'Ulysse, nous nous sommes écartés de ce système, c'est que toute confusion de personnes y est impossible, et que l'usage est arrivé dans l'emploi de ces noms à un degré d'absolutisme qu'on ne saurait braver sans s'exposer à n'être plus compris.

Un mot encore sur le style de cette traduction parfois un peu embarrassé peut-être. J'avais le choix entre trois procédés. Je pouvais me contenter de donner le sens général de chacun des chapitres après m'en être complètement pénétré, et en écartant le souvenir des mots et des phrases du texte : j'obtenais ainsi un français plus naturel et plus aisé, mais je sacrifiais la forme d'Otfried Müller ; et, quoiqu'il s'agisse ici d'un livre d'érudition et non d'une œuvre d'imagination, je ne me croyais pas en droit de substituer ma prose à celle de Müller, même en conservant ses idées et les faits qu'il expose. Il y avait un moyen plus simple et plus facile encore : je n'avais qu'à prendre une des traductions en italien ou en anglais de cette *Histoire* ; tout le monde sait qu'on peut rendre en français presque mot pour mot des pages entières d'italien et d'anglais, du moment qu'il ne s'agit pas de poésie ou de style poétique ; je me fusse épargné ainsi un travail considérable et j'aurais donné une traduction qui, si elle n'eût pu remplacer l'original lui-même, se

serait du moins lue plus facilement que celle que je présente au public. Cependant j'avoue que je ne partage nullement les principes des traducteurs, Sir G. Cornwall Lewis, MM. Donaldson, Ferraï, Giuseppe Müller, Lencisa et Rusconi, qui ont retranché tout ce qui, dans le livre de Müller, leur semblait *trop allemand*, et, en le dépouillant de tout ornement, en lui enlevant toute sa physionomie, ont renoncé à rendre, ne fût-ce qu'imparfaitement et d'une manière affaiblie, l'émotion qui règne dans ce livre, la chaleur bienfaisante de l'intérêt si sympathique, de l'admiration presque enthousiaste qu'il respire, les nuances délicates de la pensée enfin, pour ne laisser que le fond tout nu et tout froid : ils ont fait un manuel de ce qui était un livre. J'ai mieux aimé *verbum reddere verbo*, au risque de laisser à mon parler un léger accent germanique, de donner même parfois des tournures peu françaises afin de mieux rendre la pensée, toute la pensée de Müller. La critique se prononcera, et son jugement pourra profiter aux traducteurs futurs : car je crois qu'une grande partie des œuvres de l'érudition allemande est destinée à passer le Rhin.

Douai, le 20 avril 1864.

PRÉFACE DE LA TROISIÈME ÉDITION

La nouvelle édition qu'on offre au public, sans différer essentiellement des précédentes, n'est cependant identique ni à la première ni à la seconde.

Quant au corps de l'ouvrage, c'est-à-dire l'histoire même de la littérature grecque, on est revenu à la division de la première édition qui est aussi celle de l'original et qui, d'ailleurs, semble la plus rationnelle. Par contre, on a fait de l'*Étude* sur O. Müller un volume à part, et on a scindé en deux l'*Appendice* du traducteur, de façon que les notes se trouvassent toujours dans le volume auquel elles se rapportent.

Ces notes, ainsi que l'*Étude*, ont été revues avec le plus grand soin : on a redressé les erreurs, comblé les lacunes, retranché les su-

perfluités qu'on a cru y découvrir; et surtout on a mis à jour la bibliographie « raisonnée » de toutes les questions traitées dans ces morceaux, questions qui ont été, comme on le pense bien, l'objet de nombreux travaux depuis 1866, date de la dernière édition. C'est M. le Dr B. Mangold, professeur au Collège français de Berlin, qui a bien voulu se charger de cette partie de la besogne, et tout lecteur qui voudra se donner la peine de comparer les deux éditions, reconnaîtra que cette tâche n'aurait pu être confiée à de meilleures mains. Que M. Mangold en reçoive ici les plus sincères remercîments.

Il est inutile de dire que le traducteur a retouché le style de sa version partout où il lui a semblé susceptible de correction et qu'il a tâché de lui donner toute l'aisance compatible avec une scrupuleuse fidélité. Quelques jeunes amis de France ont bien voulu l'aider dans ce travail délicat et si l'on n'est pas arrivé *viribus unitis* à atteindre l'idéal proposé, c'est que cet idéal est peut-être bien une sorte de quadrature du cercle — quand il s'agit de prose allemande à convertir en prose française.

Il est probable que le lecteur de 1884 sera frappé du ton naïf et un peu jeune de l'*Étude sur Otfried Müller*, et on n'essaiera pas de nier que les premières pages surtout respirent un enthousiasme qu'on n'éprouve plus à ce degré, et une confiance

que l'évènement n'a pas justifiée. Ces admirations cependant et ces illusions n'étaient pas exclusivement personnelles; elles étaient partagées par les esprits les plus fermes, alors que ces pages furent écrites, et leur ton rend assez bien la disposition générale qui régnait, il y a vingt ans, dans les sphères élevées de l'Université. C'est à ce titre et comme *caractéristique* d'un temps déjà loin de nous, qu'on a maintenu cet anachronisme d'inspiration, s'il est permis de s'exprimer ainsi.

K. H.

Florence, 15 décembre 1883.

ÉTUDE

SUR

OTFRIED MÜLLER

ET SON ÉCOLE

Il y a plus de quarante ans que l'Europe savante fut émue par la nouvelle inattendue de la mort subite d'un de ses plus vaillants soldats. Depuis Winckelmann, la science de l'antiquité n'avait pas eu de plus glorieux martyr qu'Otfried Müller, frappé à quarante ans au milieu même des ruines de Delphes qu'il était venu explorer. Un des premiers de ces hardis pèlerins de la science, dont des textes poudreux ne peuvent satisfaire l'ardente curiosité, pour lesquels les marbres antiques emprisonnés dans nos froids musées, éclairés par le pâle soleil du Nord, ne parlent pas assez haut, il était allé, accompagné des vœux de ses rivaux mêmes qui subissaient sa supériorité presque malgré eux, dans

la terre classique qu'il avait devinée et décrite vingt ans auparavant à l'âge où d'autres épellent encore l'antiquité sur les bancs du collége. Il voulut contempler ces grottes et ces rochers, cette mer et ces ruisseaux dans lesquels il avait su reconnaître la source de tant de légendes gracieuses, renouvelant ainsi, grâce à une imagination puissante, nourrie et guidée par de fortes études, la science de la Mythologie. Il brûlait de voir cette vallée de l'Eurotas et ce coin de Delphes où il avait cru voir naître et se développer une civilisation entière, indépendante des influences étrangères, d'une vigoureuse simplicité, cette civilisation dorienne, type pour lui du génie hellénique dont il avait si chaleureusement défendu l'originalité. C'est là que le destin l'arrêta, marquant en même temps le terme de son action personnelle et la fin de tout un mouvement d'études qu'il avait inauguré et dont il avait été le plus brillant promoteur. La génération de 1820, l'école historique en particulier, qui domine cette génération, avaient perdu une de leurs gloires les plus incontestées et un avenir fécond qu'il semblait leur promettre.

C'est cette génération et cette école, ses travaux et ses conquêtes que nous voudrions étudier dans l'œuvre de l'homme qui semble en être le représentant le plus fidèle et le plus complet, en qui les efforts philologiques de son temps se résument, pour

ainsi dire[1], et dont la mort est comme la date funèbre de la grande époque de la philologie en Allemagne qui, depuis, semble suivre d'autres voies.

Vers la fin du siècle dernier, une direction nouvelle avait été imprimée à la philologie classique comme à presque toutes les sciences. Un esprit supérieur et initiateur, Wolf, ouvrit, sans se rendre compte tout d'abord de la portée de son œuvre, cette voie qui devait conduire une armée de laborieux ouvriers, dirigée par des chefs remarquables, sur un champ que personne n'avait encore songé à exploiter. Ainsi que cela arrive presque toujours aux moments décisifs de la vie de l'humanité, comme de celle des individus, des secours inattendus vinrent, à point nommé, faciliter la tâche nouvelle. Une science inconnue jusque-là, celle de la linguistique ; des découvertes récentes de manuscrits que l'on avait cru perdus pendant longtemps ; bientôt après, la délivrance de la Grèce ; l'extension et l'accélération des rapports internationaux, et partant une facilité plus grande d'étudier le passé sur les lieux mêmes de la naissance de la civilisation ancienne ; les résultats obtenus par les recher-

[1] « On ne peut toucher à l'antiquité grecque, dit M. Léo Joubert (*Essais de critique et d'histoire*, p. 4), sans réveiller la mémoire de cet éminent écrivain (Otf. Müller), de cet érudit de génie qui fut frappé dans toute la force de l'âge sur le sol classique de Delphes et dont le souvenir aimé fait penser à André Chénier. »

ches sur les origines des littératures et des sociétés modernes, origines qui offraient plus d'une analogie avec les commencements de la civilisation antique ; l'essor d'une poésie originale enfin dans plusieurs pays de l'Europe, et les révélations qu'apportait ce spectacle sur les lois de la création poétique vue à l'œuvre, pour ainsi dire, et comme prise sur le fait ; — tout concourut à favoriser l'élan qu'avait pris la science philologique, rajeunie par la féconde impulsion de Wolf.

Toutefois, trop de forces furent dirigées sur ces mines pour que, après cinquante années de travaux incessants, elles ne fussent pas près d'être épuisées, et pour que le zèle des travailleurs ne dût pas se ralentir. D'ailleurs, des intérêts plus immédiats sollicitèrent la génération nouvelle. L'attention se porta donc sur d'autres branches de l'activité intellectuelle, et depuis une quarantaine d'années, aucune de ces grandes œuvres, aucun de ces systèmes hardis, de ces esprits puissants qui firent l'étonnement et la gloire de la première moitié de ce siècle, ne se sont produits dans le monde philologique. Une sorte de pause semble s'être faite dans cet immense travail, et peut-être ne s'avancerait-on pas trop en soutenant que le mouvement imprimé à la philologie classique, à l'époque de la révolution française, a pris fin et que le moment est venu d'en apprécier le caractère général, de déterminer le rôle des principaux acteurs, de consigner les résultats définitifs de cette période féconde. La philologie n'est pas morte encore, il faut l'espérer ; mais elle a parcouru une phase importante de son histoire et l'apparition d'une science à peine fondée et déjà fort importante, celle de la mythologie comparée, permet de pressentir quelle sera la direction particulière de l'époque nouvelle dont on entrevoit déjà l'avènement.

Cette période à peine terminée de l'histoire de la philologie classique a eu son principal théâtre en Allemagne, et l'esprit germanique qui l'a pénétrée ne saurait être méconnu. C'est ainsi que cette science, humaine par excellence, a été tour à tour comme la propriété exclusive de l'Italie, de la France, de la Hollande et de l'Angleterre, et que, s'imprégnant du génie de chacune des grandes nations historiques de l'Europe, elle subit et reproduit les destinées de la civilisation moderne dont elle est un des éléments principaux. Pendant cinquante ans l'Allemagne ne s'est occupée qu'à cultiver avec sollicitude et avec intelligence, les semences qu'avaient jetées ses grands hommes de la fin du dix-huitième siècle, par un travail analogue à celui de la France, absorbée depuis 1815 dans l'effort d'accomplir l'œuvre commencée par les hommes de 1789.

Chacune des branches du savoir humain avait été renouvelée par les héros de la pensée allemande, comme toute la société avait été refondue par

les hommes d'action en France. De même que Wolf avait régénéré la philologie, Kant avait été l'auteur de la plus grande révolution philosophique depuis Descartes et Bacon ; Al. de Humboldt inaugura le grand mouvement dans les sciences naturelles qui sera une des gloires du siècle, tandis que son frère Guillaume créait la linguistique ; Savigny ouvrit des horizons complètement nouveaux à la jurisprudence ; Niebuhr donna une vie nouvelle à l'histoire; et de puissants génies créateurs firent de ce temps l'époque classique de la poésie et de la musique modernes.

Une sorte de mystérieuse et frémissante admiration entoure encore à nos yeux cette génération d'hommes que nous avons de la peine à croire nos grands-pères ; tant ils dépassent en puissance et en grandeur les hommes

οἷοι νῦν βροτοί εἰσι

Et pourtant les *epigones* furent dignes de cette génération qui leur avait légué une tâche si grande. Avec quel zèle, avec quelle intelligence n'ont-ils pas travaillé à répandre les idées transmises par leurs pères ! à les mettre en pratique, à en tirer les conséquences, à les étendre ! Certes, ceux de ces grands hommes qui, pleins de vigueur et d'activité, survécurent à leur génération, purent s'assurer en voyant à l'œuvre leurs fils et petits-fils que l'héritage de leur savoir ne serait point enterré ; car

ils furent témoins de l'ardeur infatigable avec laquelle ceux-ci l'ont exploité, vaillamment et sans relâche.

D'ailleurs, il faut en convenir, les circonstances favorisèrent ce travail paisible et fécond. Qu'on se reporte par la pensée dans cette Allemagne de 1815 à 1848, dans les principautés de ces petits souverains que les soucis de l'existence ne détournaient pas encore de leurs devoirs de Mécène, en ces petites villes que la démocratie et la vapeur n'avaient pas encore secouées de leur calme, bourgeois plutôt qu'idyllique, et où le chant de la patrie allemande était le comble de l'audace révolutionnaire ; à ces universités où des professeurs éloquents, soutenus par l'œil des maîtres dont l'âge ne refroidissait pas l'ardeur, ne subissaient d'autre contrôle que celui de leur conscience, où la liberté la plus absolue de l'enseignement entretenait l'émulation la plus féconde ; à ces années de calme où le bruit des rues ne vint jamais interrompre le travail de la pensée et où la nation ne se sentait pas encore humiliée de son état de minorité politique, parce que son activité tournée ailleurs, vivait de la vie la plus intense et se donnait libre carrière dans d'autres sphères.

Il est de mode aujourd'hui en Allemagne de regarder avec dédain ce passé glorieux où un volume de Niebuhr et de Creuzer était un plus grand événement que la conclusion d'un traité de com-

merce, et où le gazouillement de ses poëtes faisait oublier au peuple qu'il était privé des mâles accents de la tribune. Ces dédains sont injustes. Sans doute, on ne saurait faire un crime à la génération nouvelle de se préoccuper de la vie publique et des intérêts matériels, de préférer la liberté politique à la liberté de l'enseignement, l'action à la pensée, de se vouer au développement des richesses industrielles plus qu'à l'augmentation des trésors scientifiques ; sans doute, il était temps que l'Allemagne sortît de sa torpeur politique ; sans doute, l'ami du progrès voit avec plaisir tomber une à une les entraves qui gênèrent si longtemps le développement national ; sans doute, le souffle d'une vie au grand air doublerait les forces de la nation, lui rendrait une santé qui s'étiolait dans ces petites sphères microscopiques, retremperait les caractères en leur donnant plus d'indépendance, plus de dignité et plus d'énergie. Si les aspirations à la liberté politique, qui dominent depuis 1848, vont être satisfaites enfin, la petitesse des proportions qui avait rapetissé les âmes fera place à des manières de vivre et de voir plus larges ; les intelligences qui se consumaient dans le travail de cabinet pour lequel elles n'étaient souvent pas faites, se fortifieront au contact de la vie publique et lui apporteront des forces nouvelles ; en un mot, on ne saurait nier qu'un peu de souci de la grandeur nationale, un peu d'ambition politique, un peu

d'activité pratique, voire même un peu d'*industrialisme*, ne nuiront point à un peuple trop exclusivement absorbé jusqu'ici par des recherches et des intérêts purement intellectuels et moraux. Il était temps certainement qu'on renonçât à cette tendance idéaliste et humanitaire qui avait trop prévalu à l'époque classique de Schiller et de Gœthe et qui, pour le perfectionnement moral et esthétique, pour ce qu'on appelait alors *l'éducation humaine des belles individualités*, avait négligé la vie collective et active, c'est-à-dire l'atmosphère qui, après tout, est précisément la plus saine pour le développement de l'individu. Mais parce que l'on serait en droit de se féliciter de ce réveil à la vie publique, faudrait-il renier le passé ? Depuis le milieu du dix-huitième siècle jusqu'au milieu du siècle actuel, l'histoire de l'Allemagne, — si tant est que l'on entende par histoire le développement d'un peuple, — l'histoire de l'Allemagne était dans le travail intellectuel, et il semble qu'elle y ait assez bien réussi pour n'avoir pas besoin de rougir d'elle-même et de son passé. La postérité reconnaîtra avec gratitude certainement, ce que la pensée, ce que l'imagination, ce que le labeur du peuple allemand ont acquis à l'humanité dans le cours de ce siècle, et elle ne médira pas de lui pour avoir fait, pendant un temps, de la science et de la littérature, sa grande affaire nationale.

Au milieu de cette génération que nous avons ap-

pelée celle des Épigones, et la dominant, la figure d'Otfried Müller attire l'historien plus que d'autres par sa virilité, son originalité et sa destinée glorieuse à la fois et mélancolique. Débutant à l'âge de dix-neuf ans par une de ces œuvres qui marquent longtemps dans l'histoire d'une science, il sut se rendre en peu de temps le maître écouté des meilleurs de cette vaillante phalange de chercheurs ; et, mourant prématurément, sa bien courte vie suffit à construire une œuvre complète et à donner le dernier mot, sinon de la science philologique, du moins de tout le mouvement d'études auquel il s'était associé. Moins *spécialiste* que la plupart de ses contemporains, Müller toucha à toutes les branches de la philologie classique, non pour les effleurer, mais pour y laisser les traces durables de son esprit fécond. Historien et critique, géographe et etnographe, archéologue et mythologue, éditeur et professeur, Müller fut sans contredit le plus universel des philologues allemands de la première moitié de ce siècle. Alliant très-heureusement la hardiesse germanique à une extrême modération, il sut réduire à leur vraie mesure toutes les grandes découvertes, et tout en éclairant la science de hautes vues d'ensemble, il ne se laissa jamais entraîner par l'esprit de système à émettre des idées générales qui ne reposassent pas sur des faits et des témoignages de détails minutieusement contrôlés et sûrement établis.

Il faut ajouter que si Otfried Müller fut à peu près le dernier des créateurs et, pour mieux dire, des novateurs de cette brillante génération de 1820, il fut en même temps un des premiers de ces nombreux *résumeurs* qui semblent aujourd'hui s'être proposé la tâche de recueillir, de constater et de trier les conquêtes du demi-siècle écoulé. Partout, en effet, où il a touché, il a frayé des voies inconnues ou clos des discussions importantes. Il introduisit des méthodes nouvelles dans les études mythologiques et dans l'archéologie, et ces méthodes sont encore en vigueur : il soutint le premier l'originalité de la civilisation hellénique, et sa thèse n'a pas encore été ébranlée. On peut dire, en général que dans toutes les questions litigieuses qu'il a traitées, la question dorienne par exemple, celle de la source du mythe et de la tragédie grecque, sa décision fait toujours loi. Peut-être même ne s'avancerait-on pas trop en soutenant que c'est dans la mesure assignée par Otfried Müller, que les résultats de la science allemande seront reconnus par la postérité.

D'ailleurs, Otfried Müller est peut-être celui des philologues allemands dont le mérite est le plus connu et le moins contesté à l'étranger[1]. Quelques-uns de ses ouvrages ont été traduits à plusieurs reprises, en italien, en anglais et en français ; tous ont

[1] C'est surtout à Fauriel, à MM. Egger, Joubert, Duruy,

été mis à profit par les érudits de ces trois nations, et il ne faut pas s'étonner qu'un critique français autorisé, M. Léo Joubert, admire, malgré de notables défauts qu'il croit découvrir, dans le philologue allemand, « une variété de connaissances, une finesse de jugement, une hardiesse et une pureté de goût, un talent d'exposition que l'on n'avait peut-être jamais trouvé réunis au même degré chez aucun des érudits qui se se sont occupés de l'antiquité. » Et l'Angleterre savante, par l'organe d'un de ses représentants les plus illustres, Donaldson, semble encore renchérir sur ce jugement en disant « qu'en somme on doit préférer Otfried Müller à tous les philologues allemands du dix-neuvième siècle, et lui assigner, et pour les grandes qualités dont il était doué et pour les défauts qu'il sut éviter, la place d'honneur parmi ceux qui, aux universités allemandes, ont, depuis le commencement de ce siècle, fait progresser l'étude de la littérature ancienne. »

Pierron, à Thirlwall, Grote, Donaldson, Cornwall-Lewis que nous songeons en ce moment.

I

APERÇU HISTORIQUE DE LA PHILOLOGIE JUSQU'A L'AVÉNEMENT DE L'ÉCOLE HISTORIQUE

L'histoire de la philologie classique ne remonte guère qu'à la Renaissance, c'est-à-dire, à la découverte de l'antiquité grecque au quinzième siècle, et cependant elle a un passé plus varié, plus rempli de vicissitudes et de gloire que les sciences les plus anciennes. Chaque siècle et chaque nation, en lui imprimant successivement leur caractère, ont contribué à la grandir, à la développer, et presque tous les peuples historiques de l'Europe moderne semblent avoir tenu à honneur de lui apporter leur contingent de génie et de travail[1]

[1] Otto Jahn, *die Bedeutung und Stellung der Alterthumsstudien in Deutschland*, (Discours académique, prononcé à Bonn et inséré dans les *Preussische Jahrbücher*, vol. IV, Berlin, G. Reimer, 1859). En général, dans ce rapide voyage à travers les siècles, nous avons suivi le développement présenté dans ce discours par le savant archéologue, ainsi que l'aperçu historique que Bernhardy donne de la philologie dans son *Grundriss der griechischen Litteratur*, Halle, 1861, 3ᵉ édition, t. I, p. 187 et suiv., dans l'excellent article qu'il a publié dans le *Philologus* (1857, p. 362 à 378) sur les derniers systèmes de la philologie, et enfin dans ses *Grundlinien zur Encyclopädie der Philologie* (Halle, 1832, p. 1 à 47, 395 à 420). Voy. aussi un article de Th. Bergk dans les *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst*, 1842, p. 257, les essais de M. G. Curtius, *über die Geschichte und Aufgabe der Philologie*, Kiel, 1862, et de M. Clemon, *über Aufgabe und Stellung der*

Bien que l'étude des auteurs classiques n'eût point cessé d'occuper les grammairiens grecs depuis Aristarque jusqu'à Chalcondylas, la véritable heure de naissance de la philologie fut le quatorzième siècle et la vraie patrie l'Italie ; car l'œuvre des Alexandrins était ensevelie, avec les objets même de leurs recherches ; celle des Byzantins n'exerçait aucune influence sur le mouvement des esprits en Europe et, d'ailleurs, manquait complètement de la qualité constitutive de la science, l'esprit de critique. Tel fut l'enthousiasme qu'inspira la science nouvelle au peuple italien, si amoureux du beau et si ardent dans ses engouements, qu'à peine nommerait-on un poète, un historien, un homme d'État du temps qui ne fût en même temps philologue. Aussi bien, l'époque entière du réveil de l'esprit humain à la fin du moyen âge prit-elle son nom du fait particulier, et la Renais-

classischen Philologie, Giessen, 1872, et surtout le livre posthume de Bœckh, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften, herausg. von Bratuschek*, Leipzig, 1877. Parmi des ouvrages plus anciens cf. Heeren, *Geschichte des Studiums der klassischen Litteratur seit dem Wiederaufleben der Wissenschaft*, Göttingen, 1797-1801 ; Creuzer, *das akademische Studium des Alterthums* (Heidelberg, 1807), et F. A. Wolf, *Darstellung der Alterthumswissenschaft*, Introduction au *Museum der Alterthumswissenschaft*, publié par lui-même et Buttmann, I. (Berlin, 1807.) On consultera encore avec fruit sur l'histoire de la philologie moderne l'appendice du cours de F. A. Wolf, *Vorlesung über die Encyclopädie der Alterthumswissenschaft*, éd. Gürtler (Leipzig, 1831, p. 453 à 496.

sance des études de l'antiquité est devenue identique avec la Renaissance de l'homme. La gloire d'avoir renouvelé la philologie a effacé toutes les autres gloires de l'Italie d'alors. Bien à tort. Car, après tout, ce travail ne fut qu'un des nombreux éléments du mouvement général par lequel le peuple italien ouvrit l'ère nouvelle de l'histoire universelle, et c'est amoindrir, ce semble, la puissance du génie italien que de considérer ce grand mouvement comme provenant tout entier d'une source étrangère, de regarder cette richesse de l'Italie au quinzième siècle comme une richesse d'emprunt, due à une impulsion du dehors. Celui qui a suivi avec attention le travail intellectuel de l'Italie dans les derniers siècles du moyen âge, conviendra certainement que, même sans la prise de Constantinople et sans l'arrivée des savants byzantins, la nation renfermait assez d'éléments pour régénérer par elle seule l'esprit humain ; et dès cette époque les esprits les plus épris de l'antiquité classique, tels que Pic de la Mirandole, protestèrent eux-mêmes contre cette manière exclusive d'envisager la révolution la plus importante et la plus complète qu'ait accomplie l'humanité[1].

Quoi qu'il en soit, produite d'abord au delà des

[1] *Lettre à Hermolaus Barbarus*, 1485, ap. Angel Polit. epist. L. IX, citée par Jacob Burckhardt, *Cultur der Renaissance* (Bâle, 3e éd., 1878 et 1879), livre des plus instructifs et des plus remarquables.

Alpes, la philologie, pendant la première époque de son histoire, porte très visiblement le caractère du peuple et de la génération qui la cultivèrent les premiers. Elle ne se sépara guère de l'étude de l'art antique qui, bien plus que l'histoire et la politique, la langue et la grammaire, captiva et occupa l'esprit éminemment artiste de l'Italien. Frappé surtout par la beauté de la civilisation ancienne, c'est plutôt par amour de l'art que par esprit de critique qu'il embrassa aussi ardemment la science philologique [1]. Aussi, dès le commencement du seizième siècle, le premier enthousiasme d'artiste se refroidissait, comme le veut la nature même de l'enthousiasme et de toutes les passions vives. La lassitude succédant aux efforts prodigieux de la Renaissance ; bientôt après, l'indépendance nationale périssant jusque dans son foyer par la prise de Florence, la philologie partagea le sort de l'art et des autres sciences, elle perdit de son importance ou, pour mieux dire, de son élévation ; car il serait impardonnable d'oublier les mérites des hommes auxquels nous devons les éléments matériels, les fondements positifs de la science moderne, et si les noms de Vettori, de Ricchieri ou de Manuce n'évoquent pas devant notre imagination des figures aussi enthousiastes et aussi poétiques que celles de Marsile Ficin ou d'Ange Politien, ils nous rappellent des vies entières honnêtement remplies de travaux utiles et consciencieux.

[1] Il faut dire, pour être juste, que l'Italie ne chercha pas seulement dans l'antiquité des modèles d'art à imiter, qu'elle y chercha aussi la science elle-même, ainsi que le voulait l'état arriéré des sciences dans le moyen âge ; on n'avait pas encore dépassé, comme aujourd'hui, le degré où l'antiquité était parvenue dans les sciences.

Cependant, tandis que ces savants estimables étaient ainsi occupés à déblayer le sol, et poussaient parfois le soin de la correction jusqu'à perdre de vue, au milieu des détails, la grandeur de l'ensemble et les principes généraux, la science nouvelle brillait d'un vif éclat sur un autre théâtre. Scaliger et Budé en fixaient le foyer en France. Grâce à la justesse et à la netteté de l'esprit français et à son penchant pour la généralisation, grâce surtout à la prospérité de la jurisprudence aux universités de Paris, d'Orléans, de Toulouse, et aux études approfondies, exactes et philosophiques à la fois, du droit romain où se distinguaient les Cujas, les Hotman, les Pithou, la philologie prit une forme et une portée nouvelles. Les deux sciences se soutinrent, s'agrandirent et se complétèrent réciproquement. Ce fut là ce «mariage de l'estude du droict avecques les lettres humaines » qui signala « le siècle de l'an mil cinq cent » selon les expressions d'Estienne Pasquier [1] ; premier et fécond effort

[1] *Recherches de la France*, IX, chap. 39, p. 999. Passage cité par M. Rodolphe Dareste, dans son excellent *Essai sur*

tenté pour pénétrer dans la vie publique des anciens, et tirer de Démosthène et de Cicéron plus que de belles formes oratoires. D'un autre côté, la méthode exacte de la jurisprudence introduite par les savants français dans les études philologiques, est restée jusqu'à nos jours le procédé universellement adopté ; et quelles que soient d'ailleurs les directions nouvelles imprimées plus tard à ces études par les peuples du Nord, c'est encore la méthode française qui y domine sans contestation. Lorsqu'on songe à ce que firent en même temps les Henri Estienne et les Turnèbe, bientôt après les Casaubon et les Saumaise, quand on pense surtout au travail gigantesque du premier de ces savants, à ce *Thesaurus* qui forme encore comme la base de l'étude du grec, on demeure confondu et on ne s'étonne plus que la trace de l'esprit français ne soit point encore effacée dans la science, malgré trois siècles de silence et d'inaction presque complète. La justesse de la méthode, l'intérêt pour les formes politiques de l'antiquité et des vues générales fécondes, voilà l'apport de la France à cette œuvre accumulée des nations et des siècles.

Pourtant la haute philologie, pas plus que la jurisprudence avec laquelle elle venait de s'allier, ne résistèrent aux tempêtes des guerres de religion. Tous les savants, il est vrai, ne furent pas de leur

François Hotman (Durand, 1850). Voyez surtout page 31 et suivantes.

personne proscrits comme François Hotman, ou martyrs de leur foi, comme Henri Estienne ; mais l'atmosphère était peu favorable aux études calmes, sereines et libres de l'antiquité, et on peut affirmer que « les guerres des huguenots détruisirent la philologie en France [1]. » L'étude des langues mortes perdit dès lors son caractère scientifique et la méthode jésuitique, introduite vers cette époque dans les écoles françaises, a survécu même à la philosophie du dix-huitième siècle. C'est un dépôt de connaissances presque invariables qui, depuis trois cents ans, se transmet de génération en génération, où la mémoire a pris la place de la pensée et d'où la vie s'est retirée. De rares individualités originales, surgissant parfois, surtout de notre temps, qui a vu une véritable résurrection des hautes investigations historiques en France, ne font que mieux ressortir l'aride formalisme que la scolastique, substituée à la science libre, a fait prévaloir pendant trop longtemps dans l'enseignement des langues classiques et qui commence enfin à disparaître des écoles[2].

[1] Voy. *Otto Jahn*, l. c. p. 11. Niebuhr qui professait une si grande admiration pour les hommes de ce temps, pour les Scaliger, les Casaubon, les Glareanus, les Sigonius, considéra même cette ruine de la philologie française comme une catastrophe générale et traitait avec une certaine injustice la philologie hollandaise et anglaise du dix-septième et du dix-huitième siècle, qui selon lui n'offrait plus qu'un caractère « de localité et de partialité. » (*Kleine Schriften*, p. 159 et suiv.)

[2] « La philologie, disait Dacier dans son mémoire adressé

Le refuge de la liberté de penser et de la liberté d'agir au dix-septième siècle, la nouvelle Grèce à laquelle l'Europe dut son indépendance, la Hollande, devint aussi l'asile de la philologie. De même que Gérard Noodt, Bynkershoek, Schulting devaient continuer à Utrecht et à Groningue les traditions de Bourges et de Toulouse, Joseph Scaliger, protestant comme la plupart des grands philologues français, porta à Leyde le palladium de la science classique, et bientôt les Casaubon et les Saumaise allaient l'y suivre. Dans ce pays, dominé par les luttes politiques, à cette université de Leyde qui dut sa vie à la résistance patriotique de ses citoyens, la philologie se vivifia au contact de la réalité. Elle devint pratique, forma une partie intégrante de la vie nationale, un élément vital de l'existence du peuple qui pour ainsi dire, vécut une seconde fois l'antiquité. Là où un Marsile Ficin n'avait vu que la beauté harmonieuse du langage et de la pensée, là où un Hotman n'avait cherché que les traditions du barreau et l'histoire du droit, les Dousa, les Heinsius, les Grotius essayèrent de retrouver les passions et les principes politiques mêmes de l'antiquité, pour s'assimiler à l'homme d'Etat ou à l'homme de parti qui était sous l'écrivain. La diplomatie, l'histoire, l'éloquence publique, la poésie nationale elle-même, adoptèrent la langue de Cicéron. Refaisant, pour ainsi dire, d'une manière classique et savante, les luttes de la Pnyx et du Forum dans le sénat des Etats-Généraux, on pénétra mieux la vie antique, et on acquit une compréhension plus complète de ces passions et de ces idées d'autrefois avec lesquelles on s'identifiait. L'esprit sagace et pratique propre au Hollandais vint s'y joindre et évita, par sa perspicacité et sa clairvoyance, le défaut si répandu aujourd'hui de se perdre dans l'hypothèse sans fondement et dans la divination sans base. Aussi le principal mérite des élèves et des successeurs de Joseph Scaliger et de Juste Lipse jusqu'à Périzonius fut-il d'étendre le champ que la France avait cultivé sans chercher à l'agrandir, de retrouver les divers éléments de l'antiquité et leurs rapports réciproques, de les expliquer les uns par les autres, de les saisir comme parties d'un organisme vivant, là où l'on s'était contenté, en deçà du Rhin, de mettre de l'ordre dans les faits, de classer logiquement tout le matériel de la science, et de prescrire les règles exactes d'après lesquelles il fallait s'en servir.

à Napoléon, cité par Villers (*Coup d'œil sur les universités d'Allemagne*, p. 86), la philologie qui est la base de toute bonne littérature, et sur laquelle repose la certitude de l'histoire, ne trouve presque plus personne pour la cultiver. Les savants dont les travaux fertilisent encore chaque jour son domaine, restes pour la plupart d'une génération qui va disparaître, ne voient croître autour d'eux qu'un trop petit nombre d'hommes qui puissent les remplacer. » Heureusement que ces sinistres prédictions de Dacier ne se sont pas réalisés complètement ; au milieu du réveil des esprits sous la Restauration il s'est formé en France un groupe de philologues qui maintiennent encore les traditions de la haute science.

Toutefois, le mouvement public se ralentissant en Hollande depuis que l'âme de la résistance de l'Europe à Louis XIV eut passé en Angleterre avec Guillaume III, la vie et l'élévation que la science avait retirées de l'atmosphère politique vinrent à lui faire défaut. La philologie se matérialisa de plus en plus, devint presque pédante à force de minuties, au point de perdre les vues d'ensemble qui élèvent, et l'esprit qui vivifie la science. Encore l'école de Meursius ne rendit-elle point par ce travail aride les services qu'avaient rendus les Manuce et les Vettori à une époque où tout le matériel de la science était encore à créer. La Hollande, d'ailleurs, en donnant un roi à l'Angleterre et en lui léguant une bonne partie de son commerce, de sa richesse et de sa liberté, semblait lui avoir transmis son foyer scientifique[1] et, durant presque tout le dix-huitième siècle, l'Angleterre savante, marchant sur les traces du fondateur de l'école nationale, Bentley, semblait avoir accaparé le privilège de la haute philologie, qui, pendant les trois siècles antérieurs, avait été successivement comme la propriété exclusive de l'Italie, de la France et de la Hollande. La préoccupation de la forme classique qui prévalait dans la littérature depuis Milton et qui caractérise l'école d'Addison et de Pope, se trahit aussi dans l'œuvre scientifique de Bentley. Elle y domine même. Son mérite principal, en effet, et que personne ni avant ni après lui ne posséda à un degré approchant, fut incontestablement dans la sûreté, la finesse pénétrante et le goût délicat avec lesquels il sut discerner et établir, d'une façon irréfutable, les lois du style antique, lois que les études plus modernes n'ont point encore infirmées. « Avec quelle netteté il saisit les qualités distinctives de ce style, comparé à celui de la littérature moderne ; avec quelle souplesse il sut pénétrer le caractère de chaque époque et de chaque auteur ; comme il réussit, par une intuition surprenante, à s'identifier avec ces auteurs et avec toute la manière de penser, avec ce que nous appellerions la tournure d'esprit de l'antiquité ; avec quelle sûreté il décidait là où les données positives faisaient défaut ! Rarement un seul homme exerça une influence plus décisive sur toute une science [1]. »

C'est principalement par cette faculté d'intuition et d'assimilation de l'esprit littéraire de l'antiquité que l'école anglaise a préparé les voies à la philologie allemande qui devait la détrôner, tout comme précédemment la science hollandaise, par sa

[1] Si je ne fais point allusion à la renaissance de la philologie hollandaise vers la fin du dix-huitième siècle, c'est que les Lennep et les Ruhnken se rattachent bien plus à l'école allemande qu'à celle du siècle précédent.

[1] V. Wolf)*Vorlesung über die Encyclopädie der Alterthumswissenschaft*, Leipzig, 1831, p. 339, 344), qui le considère avec raison comme le prince de la *critique* philologique, et peint fort bien sa méthode.

compréhension de la vie politique des anciens, avait conduit insensiblement l'école de Bentley à pénétrer leur vie intellectuelle jusque dans ses replis les plus secrets [1]. Ce fut le mérite incontestable de Godefroy Hermann, de porter en Allemagne la méthode anglaise au moment même où Wolf venait de renouveler la philologie en ce pays. Ce n'est pas que cette science n'y ait existé antérieusement à la révolution française. Dès les premières années du seizième siècle, presque contemporains encore de l'école florentine, fleurirent les Reuchlin, les Hutten, les Érasme, les Œcolampade, tous ceux qu'au delà du Rhin on a coutume d'appeler les *humanistes*. Toutefois, entre les mains de ces savants, tous libéraux et protestants, tous *humanistes* dans la plus belle acception du mot, la philologie devint bientôt une arme religieuse et politique. On se servit de l'antiquité pour attaquer l'ignorance et la superstition du moyen-âge. Un fait cependant mérite d'être relevé, parce qu'il est caractéristique pour l'Allemagne et qu'il eut les résultats les plus heureux : la philologie pénétra dans l'enseignement de la jeunesse, et les Camerarius, les Neander firent pour les classes moyennes,

[1] Je rappelle ce que j'ai dit plus haut de la nouvelle école hollandaise, de Hemsterhuys, Valckenaër et Ruhnken, qui se rattachent à Bentley et au mouvement contemporain en Allemagne bien plus qu'à l'école de Leyde du dix-septième siècle.

ce que Luther et Mélanchton venaient de faire pour le peuple : ils fondèrent l'enseignement libre également affranchi des dogmes littéraires et des dogmes religieux. C'est en vain que les Jésuites d'abord, les protestants orthodoxes ensuite, firent concurrence à cette institution indépendante, c'est en vain qu'ils excitèrent contre elle les rigueurs des autorités séculières ; ils ne purent ni la détruire, ni s'en emparer pour la fausser ou pour la neutraliser. Ce fait a une double importance. Déjà il permet de prévoir, jusqu'à un certain point, l'avenir du peuple allemand, destiné à chercher et à trouver sa vie nationale dans le mouvement scientifique, à défaut d'intérêts politiques. Il rendit possible et facile, à la fin du siècle dernier, la renaissance en Allemagne de la haute philologie, languissante partout ailleurs. C'est, en effet, grâce à ces germes semés par les Sturm et les Fabricius, entretenus par Gesner, Christ, Ernesti, Reiske, Reiz, que l'esprit philologique n'était pas complètement mort en ce pays, et que, sous l'action collective de circonstances favorables, il allait produire des prodiges de perspicacité, de travail et d'érudition.

Peut-être a-t-on attribué un rôle trop important dans cette renaissance de la philologie allemande, à Heyne et à Hermann. Sans doute, l'introduction, par ce dernier savant, de la méthode anglaise, et plus encore les développements qu'il donna à cette méthode, en tâchant de donner à l'interprétation

des textes une base solide par une grammaire vraiment scientifique ; sans doute, l'action personnelle du premier et le caractère historique et esthétique de ses interprétations des auteurs anciens, furent pour beaucoup dans cet essor de la philologie allemande à la fin du dix-huitième siècle, essor qui devait placer définitivement en Allemagne le foyer de la science pendant les soixante dernières années. Cependant, l'un et l'autre avaient subi, plus qu'on ne le pense généralement, des influences presque étrangères à la philologie. Winckelmann, en effet, venait de créer l'histoire et la science de l'art, Lessing de renouveler la critique littéraire. C'est par l'alliance de la littérature grecque avec l'art grec, c'est en s'inspirant de la philosophie platonicienne, en demandant à l'histoire politique et jusqu'au climat et à la situation géographique le secret de cette civilisation, que Winckelmann réussit à en pénétrer le principe commun qui se trouve dans toutes les sphères de l'activité grecque, et c'est en établissant que ce principe dominant avait été le *beau idéal* qu'il régénéra l'étude de l'art antique. Le *Laocoon* de Lessing ne fut que l'application des principes de Winckelmann à la littérature, et ce que celui-ci avait été pour l'art, Lessing le devint pour la critique littéraire. Dégageant les principes aristotéliques de leurs formes accidentelles, il en fit ressortir la vérité intrinsèque et éternelle, en appuyant son coup d'œil, si étonnamment sûr et perspicace, d'une

érudition spéciale fort étendue et d'une connaissance approfondie des langues mortes. L'essor simultané de la poésie allemande, profondément modifiée par le travail même de Lessing, ne resta pas sans influence sur la philologie renaissante. On vit les poëtes à l'œuvre, on put se rendre compte, jusqu'à un certain point, du procédé de création poétique et saisir ainsi des côtés de la poésie ancienne qui avaient échappé jusque-là. D'ailleurs, une école importante de poëtes allemands, voulant revenir à la poésie primitive et populaire, et n'admettant que la création spontanée, antérieure aux règles de la critique, inspira les réflexions de Herder et les études de Voss sur les origines de la poésie grecque, et la philologie de son côté ne tarda pas à réagir sur la poésie nationale des Allemands[1]. La discipline sévère que Kant introduisit vers la même époque dans les études philosophiques, les habitudes de critique et d'examen méthodique qu'il fit prévaloir, vinrent heureusement préserver la science renouvelée d'un écueil qu'elle n'a pas toujours su éviter dans la suite : la substitution arbitraire et sans contrôle du sentiment et de l'hypothèse à l'investigation exacte. Le mouvement philosophique, inauguré par Kant, fit mieux comprendre aussi la marche de la philosophie grecque,

[1] Voyez sur ce point le livre intéressant de M. G. Herbst, *das classische Alterthum in der Gegenwart*. Leipzig, 1852.

tout comme les grands évènements dont la France fut le théâtre en ce même temps, donnèrent des révélations et des aperçus inattendus sur la nature des révolutions démocratiques de l'antiquité, c'est-à-dire sur l'intérêt principal de son histoire politique. Les uns et les autres expliquèrent en tous les cas bien des nuances et attirèrent, d'une façon plus vivante, si l'on peut dire ainsi, l'attention générale sur l'antiquité.

L'action de ces divers courants du siècle est très-sensible chez les deux philologues qui partagent avec Wolf l'honneur d'avoir renouvelé la philologie allemande, chez Hermann et Heyne, particulièrement chez ce dernier, éminemment susceptible de s'assimiler les tendances de son siècle, et qui reconnut, avec Winckelmann, dans le *beau*, le principe propre à l'antiquité grecque et caractéristique pour elle[1]. Bien que la solidité *technique* de son érudition fût un peu douteuse, au dire des critiques sévères et compétents, et qu'il ne possédât « ni les facultés ni le sens de la haute investigation scientifique[2], » Heyne, qui voulait que les anciens servissent « à former l'esprit et le cœur, à fournir de l'expérience et des pensées, » à éveiller le sens du

[1] V. J. Hillebrand. *Deutsche Nationallitteratur*. Hamburg Gotha, 3e édition, 1875. Vol. I, p. 256.
[2] V. Friedländer, *Die homerische Kritik von Wolf bis Grote*. Berlin, 1853, p. 3. Bernhardy, *Grundlinien zur Encyclopädie*, p. 19.

beau et du bien[1], et qui tenait plus à vulgariser les idées de Lessing et de Winckelmann, qu'à ouvrir par des pensées et des recherches originales, de nouvelles voies, ne laissa cependant pas d'exercer une influence décisive sur la science. Il fut le premier, on peut le dire, à employer la philologie comme principal moyen de recherche pour l'histoire de l'esprit humain, et à y allier la politique, la philosophie, la mythologie et l'archéologie, toutes branches qu'il était réservé à l'Allemagne du dix-neuvième siècle de traiter à fond. En effet la philologie moderne, en reconstituant l'histoire intime, telle qu'elle ressort d'une lecture intelligente et sympathique d'Homère et de Sophocle, de Pindare et d'Aristophane, de Thucydide et de Platon, a remplacé définitivement l'histoire tout extérieure et de convention qui des historiens de la décadence, complètement étrangers à la façon de sentir et d'agir des époques primitive et classique, avait passé sans contrôle dans l'enseignement et dans les livres modernes. Quoi qu'il en soit du mérite plus ou moins contestable de Heyne, il est certain que la rénovation des théories de l'art par Winckelmann se fit fortement sentir dans la philologie, et que le mouvement poétique et philosophique de l'Allemagne se joignit au mouvement politique de la France

[1] Dans une critique des lettres d'Herder sur l'humanité : *Göttinger gel. Anzeigen*, 1795, St. 33.

pour préparer les voies à celui qui devait inaugurer le règne de l'Allemagne dans la philologie et dans les sciences historiques qui en relèvent, à Fréd. Aug. Wolf [1].

L'apparition des *Prolégomènes* à Homère de Wolf, marque en effet le commencement d'une nouvelle époque dans la science philologique. On se tromperait fort, cependant, si l'on réduisait l'action du grand initiateur à cet unique travail, si remarquable qu'il soit. L'*Histoire de la littérature romaine*, de nombreuses éditions critiques d'auteurs anciens, d'innombrables articles de revues savantes, des traductions inimitables de poëtes grecs et latins, et, par-dessus tout, des leçons où se pressait une foule de disciples dont beaucoup allaient montrer qu'ils étaient dignes du maître : voilà ce qui fit de Wolf en réalité un fondateur d'école. Érudit sans pédantisme, esprit aussi universel que souple, ne se dérobant jamais aux influences de l'époque, polémiste plein de verve et toujours victorieux, incitateur fécond et écrivain original, riche en vues nouvelles, sûr dans la critique, accompli dans l'exécution, il agit cependant autant et plus par sa personnalité que par ses œuvres.

[1] Körte, *Leben und Studien F. A. Wolf's des Philologen*. Essen, 1833. Varnhagen von Ense, *Denkwürdigkeiten*, Mannheim, 1837, vol. II., p. 90 et suiv., 139 et suiv. Arnoldt, *F. A. Wolf*, etc., etc., Braunschweig., 1862. Le discours d'O. Jahn, cité plus haut, et l'excellent article de M. Galusky dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er mars 1848.

« Un jour d'entretien avec Wolf, disait Gœthe, vaut une année d'études [1]. »

La direction nouvelle que Wolf imprima aux travaux philologiques était due à l'idée dominante à laquelle il voua son labeur, aussi bien qu'à la méthode qu'il fit prévaloir. « Reconnaître dans la nationalité grecque l'homme et ce qui est humain, voilà le point central vers lequel doivent converger toutes les études d'antiquité, le but auquel doivent tendre toutes les recherches d'ensemble ou de détail qui s'y rapportent. » La mission qu'il rêvait pour sa patrie était celle du dévouement absolu à cette réhabilitation idéale de l'antiquité. « L'Allemand, disait-il, devrait être l'investigateur par excellence, le commentateur élu de tout ce qui découle de beau et de grand de l'antiquité. » Celle-ci, à ces yeux, était un tout organique, complet, harmonieux dans ses parties et comme arrondi dans ses contours. Tous les éléments y concouraient à une même fin ; aucune branche de cet arbre majestueux ne pouvait être séparée du tronc sans le défigurer, ne pouvait être reconnue et comprise qu'en étant ramenée à la souche commune ; cha-

[1] Comparez les pages que Gœthe lui consacre dans ses *Annales*, 1805, et, sur toute cette action personnelle, le volume de lettres que G. de Humboldt adressa à Wolf dont il fut l'ami intime. *W. v. Humboldt's Werke*. Berlin, 1846, vol. V. Quant aux leçons de Wolf, elles ont été recueillies en partie, et heureusement avec tout le caractère de l'improvisation, par J. D. Gürtler, Leipzig, 1831.

cune était, pour ainsi dire, la condition de toutes les autres; leur existence dépendait de cette réciprocité, et le génie national, répandu partout, les pénétrait toutes en imprimant à leur ensemble cette individualité que la postérité n'a cessé d'admirer. Le devoir et le but mieux compris de la philologie étaient de concevoir ce monde dans sa totalité, de le présenter aux temps modernes en cette totalité, et de devenir ainsi elle-même un tout organique, un monde complet[1].

En même temps Wolf transforma, ou plutôt éleva la méthode scientifique, en se conformant à cette idée qu'il se faisait de l'antiquité et de la mission philologique. L'histoire littéraire n'étant plus une agrégation de notices biographiques et esthétiques, et se proposant de restituer toute la vie intellectuelle du peuple grec, il s'agissait avant tout de classer les matériaux dispersés, et cette classification critique, Wolf la commença. Il montra par son exemple qu'on ne pouvait traiter et examiner avec fruit les restes de la littérature classique qu'en ayant toujours devant les yeux l'idée générale du monde antique, que de cette façon seule on pouvait pénétrer l'esprit, celui propre à chacun de ces monuments, aussi bien que celui commun à tous;

[1] V. F. A. Wolf, *Darstellung der Alterthumswissenschaft*, dans le premier numéro du *Museum der Alterthumswissenschaft*, herausg. von Wolf und Buttmann. Berlin, 1807. Cf. G. de Humboldt, l. c. *lettre* 5, p. 18.

qu'il fallait toujours chercher à y retrouver le génie du peuple grec qui, à son tour, révélerait la nature du génie humain ; car, à ses yeux, le peuple hellénique n'est que le *microcosme* de l'humanité, un genre humain réduit ou plutôt condensé et idéalisé. Rien d'étonnant assurément qu'en élevant ainsi la science au-dessus de l'étude mesquine de la lettre morte qu'elle s'était longtemps proposée pour unique but dans son pays, Wolf ne blessât bien des savants qui,ne saisissant pas cet ensemble qu'il voulait que le philologue ne perdît jamais de vue, crurent que des élèves moins consciencieux que le maître et d'une érudition moins sûre, pourraient porter à l'exactitude et à la solidité des études un tort considérable. Ils oubliaient, ou ils se refusaient à voir, que Wolf exigeait que la critique méthodique fût toujours précédée de la diplomatique la plus sévère ; qu'il ne voulait arriver à son but suprême, à cette reconstitution de l'antiquité dans son ensemble, que par l'investigation historique ; ils ne prenaient pas garde aux garanties que cette investigation elle-même allait donner à la solidité des recherches, puisqu'elle devait être fondée sur l'examen critique des témoignages anciens, et que cet examen avait pour condition nécessaire la certitude de l'intelligence des textes ; ils ne voyaient pas quel service il allait rendre à la sévérité de la science par ce classement méthodique des sources, d'après leur âge, leur

provenance, leur authenticité, rejetant les unes, tantôt commes apocryphes, tantôt comme simples reproductions de témoignages antérieurs, restituant aux autres leur caractère supplémentaire plutôt que décisif, confirmant enfin l'importance et le poids des troisièmes.

D'un autre côté, en appliquant en même temps et pour la première fois la critique kantienne à la philologie, Wolf devait, tout en l'élevant et en la généralisant, rendre la science plus sévère et plus austère qu'elle ne l'avait jamais été auparavant. En effet, de même que le philosophe de Königsberg avait remplacé la méthode dogmatique de Leibnitz et la méthode sceptique de Hume par la méthode critique, le philologue de Halle mit à la place du procédé technique des Gesner et des Ernesti le procédé investigateur, c'est-à-dire le libre examen. En d'autres termes, la philosophie jusqu'à Kant avait examiné les objets ou les questions métaphysiques en prenant pour *criterium* la raison considérée comme infaillible : Kant osa examiner ce criterium lui-même, ses lois et ses habitudes, pour prouver qu'une bonne partie des qualités apparentes des objets revient à l'intelligence qui les considère, que le contemplateur prête à la chose contemplée ce qui est en lui-même. La philologie antérieure à Wolf avait accepté l'antiquité telle que l'avaient représentée les anciens, les prenant ainsi eux-mêmes pour autorité infaillible ; Wolf

essaya de la concevoir et de la représenter telle qu'elle fut en réalité, et soumit à l'examen ce criterium lui-même, c'est-à-dire les anciens, dégageant ainsi la figure du monde antique de ce qu'elle avait emprunté de l'esprit de ceux même qui l'avaient dépeinte.

Toute la philologie allemande du dix-neuvième siècle relève de ce point de vue et de cette méthode, Sans Wolf, pas de Creuzer, de Niebuhr, de Böckh, d'Otfried Müller. L'étendue même qu'a prise la science se rattache à ce point de vue et à cette méthode sur lesquels est fondée l'œuvre de Wolf. Cette œuvre contient dans son universalité, les germes qui depuis ont vivifié, dominé et agrandi les diverses disciplines comprises assez improprement sous le nom collectif de science philologique, et qu'on appellerait plus justement science de l'antiquité. Faisons abstraction, puisqu'elle est étrangère aux sciences historiques, malgré les incontestables services qu'elle leur rend, faisons abstraction de la linguistique, créée par Guillaume de Humboldt, avec lequel Wolf vécut toujours dans la communion d'idées la plus complète ; mais la mythologie ne s'est guère élevée au rang de science par la comparaison des religions et par la critique des sources ; l'archéologie, l'économie politique des anciens, la naissance des Etats et des lois de l'antiquité, les traditions des peuples primitifs et leur histoire première, l'esthétique elle-

même n'ont été bien comprises et retrouvées, on peut le dire, que grâce à l'influence décisive de l'auteur des *Prolégomènes* à Homère et au discours contre Leptine. « Il ne lui fut pas donné de voir lever les semences qu'il avait jetées. Plus d'une génération humaine a passé depuis qu'il a trouvé une mort solitaire loin de la patrie, sous le ciel d'airain de la Provence, et on ne découvre même plus sa tombe parmi les cyprès du petit cimetière protestant de Marseille. Mais son nom a pénétré partout où la science a trouvé un asile, et tant qu'il y aura une science il ne périra pas ! [1] » Chronologiquement, matériellement et, s'il est permis de dire ainsi, idéalement, la cinquième grande époque de l'histoire de la philologie date donc de ce novateur hardi et fécond, comme le sont rarement les novateurs.

On n'a pas l'habitude, en Allemagne, d'établir un rapport entre Wolf et le groupe de savants qu'on est convenu d'appeler *l'école historique ;* l'auteur des *Prolégomènes* était même personnellement sinon hostile, du moins peu sympathique aux trois principaux représentants de cette école : Niebuhr, Böckh et Otf. Müller ; et pourtant, d'après ce que nous venons de dire de son point de vue, peut-on hésiter à le considérer comme l'aïeul spirituel de cette grande école qui a dominé dans

[1] Friedländer, l. c. p. 6.

la philologie allemande pendant près de quarante ans ?

Un exposé des principes de cette école prouvera avec évidence cette filiation. Qu'est-ce que cette école entend par philologie ? A quel point de vue se place-t-elle ? Quelle est la méthode qu'elle emploie ? Quelles sont les circonstances qui ont favorisé le mouvement dont cette école fut promotrice ? C'est ce que nous allons rechercher dans le paragraphe suivant.

II

POINT DE VUE, CARACTÈRE ET MÉTHODE DE L'ÉCOLE HISTORIQUE.

Qu'est-ce donc que la philologie d'après l'école à laquelle se rattache Otfried Müller ? A entendre énumérer ces études si diverses, traductions et éditions d'auteurs classiques, études d'archéologie, de littérature, de religion, d'histoire, on est amené à se demander quel est le principe qui fait de toutes ces branches si variées une science unique. La philologie ne se borne donc pas à la grammaire ? à l'exégèse littéraire tout au plus ? Philologie n'est donc pas identique à linguistique ? Il importe de répondre à ces questions, surtout à la dernière, qui suppose une confusion d'idées pardonnable assurément, mais tout aussi grave et tout aussi dangereuse que le serait la confusion de l'histoire

politique de l'humanité avec l'anthropologie physiologique ou la science des races humaines.

La philologie, en effet, qui, nous l'avons vu, a une longue et glorieuse histoire, la philologie, on l'a dit avec raison, « étudie les langues pour arriver par là à connaître l'essence intellectuelle des nationalités ; la philologie appartient à l'histoire. La linguistique, née d'hier, ne s'occupe point de la vie historique des peuples ; elle est une partie de la physiologie de l'homme [1], » et, en même temps, il faut l'ajouter, de sa psychologie. C'est pour trop oublier cette distinction tout élémentaire qu'on ne se rend pas toujours un compte bien exact du rôle de chacune de ces sciences, et qu'en les dénaturant ainsi l'une et l'autre, on demande aux savants philologues ce que l'on est en droit d'exiger des linguistes seuls. Sans doute, la linguistique peut

[1] A. Schleicher, *les Langues de l'Europe moderne*, traduit de l'allemand par H.Ewerbeck. Paris, Garnier, 1852, pl.1 et 2. Cf. aussi A. Schleicher, *Die deutsche Sprache*, 2e éd. Stuttgart, 1869, p. 117 et suiv., *Die Darwinsche Theorie und die Sprachwissenschaft*, Weimar 1863, *Uber die Bedeutung der Sprache fur die Naturgeschichte des Menschen*. Weimar 1865; Max Müller, *la Science du langage*, trad. franc. par MM. Perrot et Harris, Paris, Durand, 1864, p. 22 à 85. Cette manière de voir a été combattue avec une certaine vivacité et beaucoup de talent par M. Steinthal (*Philologie, Geschichte und Psychologie*, Berlin, 1864). V. aussi Steinthal, *Abriss der Sprachwissenschaft* (Berlin, 1871), I, p. 41. M. Whitney regarde aussi la linguistique comme une science historique, sans méconnaître pourtant ses analogies avec les sciences naturelles (*Vie et Développement de la langue*, chap. XV).

souvent jeter de vives lumières sur les problèmes de la philologie, et les a, en réalité, souvent éclairés, tout comme les études sur les diverses races humaines ou sur les révolutions géologiques du globe, ont puissamment aidé aux historiens des temps primitifs. La critique philologique, de son côté, on ne saurait le nier, peut être d'un grand secours pour l'histoire naturelle des langues, en élucidant et en appropriant quelques-uns de ses matériaux. Leur tendance n'en est pas moins diverse. Le débris d'un dialecte malais qui inspirerait au linguiste l'intérêt le plus vif, qui serait pour lui ce que le vertèbre d'un animal, non encore classé, pouvait être pour un Cuvier, laisserait le philologue parfaitement froid, tandis que la découverte d'une tragédie de Sophocle ne vaudrait peut-être pas, aux yeux du linguiste, le vocabulaire informe d'un nègre, sorti de l'Ashantee. C'est que la philologie ou la critique historique — ces termes sont presque synonymes — se propose, au moyen de documents de langue incomplets ou épars, de pénétrer l'esprit des nations historiques, leur activité intellectuelle, et jusqu'à leur vie religieuse et morale, philosophique et sociale. L'examen attentif de ces documents, leur comparaison et les déductions tirées de ces études comparées, voilà la philologie. Aussi les rapports intimes qui existent entre cette science critique et l'histoire, ont-ils depuis longtemps fait considérer toutes les disciplines

auxiliaires de l'histoire, telles que archéologie, géographie politique et mythologie, comme des branches de la philologie ; et c'est grâce à cette acception étendue qu'elle occupe un rang aussi important dans le mouvement intellectuel de ce siècle.

Cependant, bien qu'il y ait d'après ces principes autant de philologies qu'il y a de nationalités historiques ayant laissé des documents littéraires, les deux peuples, grec et latin, sont restés jusqu'à présent les sujets principaux des études philologiques, par cela seul que leur histoire et leur littérature ont exercé l'influence la plus grande sur la civilisation européenne [1]. Mais ce privilège d'occuper presque exclusivement la curiosité des générations humaines n'est point accidentel. Il ne provient pas seulement du hasard qui nous a conservé et qui nous a transmis longtemps avant les autres nations les monuments de ces peuples ; il a sa source dans le caractère même de la civilisation hellénique qui forme un tout harmonieux et organique, parfaitement achevé et complet, sorte de type idéal de l'humanité, tel que l'histoire n'en montre pas de

[1] V. F. A. Wolf, *Darstellung der Alterthumswissenschaft*, *l. c.* 1807. p. 132 : « Dans la Grèce ancienne seule, on trouve ce que l'on cherche en vain partout ailleurs, des peuples et des États qui possédaient dans leur nature la plupart des qualités constituant la base d'un caractère qui est complétement et vraiment humain. »

second ; il a sa raison d'être dans la nature de l'État romain qui forme encore aujourd'hui la base de l'existence civile et politique de l'Europe moderne. Aussi malgré l'importance qu'ont prise, depuis plus d'un demi-siècle, les philologies orientale, germanique et française, c'est l'étude spéciale de l'antiquité gréco-latine qu'on est convenu d'appeler, même aujourd'hui encore, la philologie classique.

Ainsi restreint, son champ est encore immense, et l'école historique l'a parfaitement défini. C'est à elle qu'est due principalement l'extension du domaine de la philologie classique depuis quatre-vingts ans. Les textes seuls, objets tantôt d'un respect superstitieux, tantôt d'une exégèse sévère, classés avec soin par les uns, considérés comme sources uniques par les autres, les textes seuls occupaient le philologue antérieur à notre époque. L'helléniste moderne ne s'arrête point à l'étude de la littérature de la Grèce. Tout ce qui touche à sa civilisation devient objet d'étude pour lui, parce que tout ce qui y touche, jette des lumières sur cette littérature et en est une sorte de commentaire indispensable. Il veut connaître la vie entière de ce peuple privilégié à qui le monde doit tant, et il ne la peut connaître en entier qu'en étudiant séparément et dans leur action réciproque, sa religion, ses mœurs, ses institutions, ses œuvres d'art, le sol sur lequel elle s'est épanouie, les racines de

cet arbre splendide, les peuples voisins qui lui ont donné du leur, les héritiers qui en ont souvent travesti ou troublé le legs : la mythologie, l'histoire de la philosophie, l'économie polititique, l'archéologie, la géographie, l'ethnographie, sont devenues autant de branches nouvelles et presque indispensables de la philologie.

Cette philologie, demanda O. Müller, cette philologie, ainsi entendue et étendue, n'est-elle qu'un assemblage accidentel de mille notions tirées de l'étude des langues, de l'histoire, de l'esthétique, assemblage dont le seul mérite serait dans la circonstance toute fortuite que ces notions forment, depuis trois cents ans, la base commune de l'éducation de la jeunesse ? Est-on en droit de déclarer que, les auteurs anciens étant un moyen éprouvé de former l'esprit des adolescents, tout ce qui sert à expliquer et à comprendre ces auteurs, forme la masse de connaissances qu'on appelle philologie classique ? Mais si cela était, la philologie serait-elle seulement une science ? Le propre de la science n'est-il pas précisément de se proposer l'intelligence d'un système entier, d'un ensemble étroitement uni ? En un mot, la science ne cherche-t-elle pas l'unité ? Limiter la philologie à l'exégèse des auteurs anciens, serait tout aussi arbitraire que de borner la botanique au classement d'un herbier. De même que celle-ci se propose l'étude de la vie végétale toute entière, celle-là poursuit sur le champ de l'histoire humaine la compréhension complète de la vie morale de l'humanité gréco-latine, et tend à s'assimiler cette vie tout entière par l'intelligence, par le sentiment et par l'imagination. Pour arriver à cette complète pénétration, il ne faut négliger aucune des manifestations de l'esprit antique ; car chacune porte avec elle des révélations fécondes.

Que de choses les deux langues elles-mêmes ne nous apprennent-elles pas, soit que nous en étudiions le matériel étymologique du vocabulaire qui nous permet d'apercevoir les premiers degrés et les lois de l'entendement humain à son éveil, soit que nous en contemplions la syntaxe, cette opération de l'intelligence la plus mûre, la plus raffinée, la plus cultivée ! Et cet autre produit intellectuel des peuples, la religion, quelle clarté ne jette-t-il pas sur leur histoire ! Datant d'une époque qui agit sur toute la civilisation postérieure, elle peut seule nous faire comprendre comment ces peuples envisagèrent les rapports de l'humanité et de la nature avec la divinité. L'histoire politique et la vie sociale de leur côté offrent un enseignement d'autant plus instructif et curieux, que les constitutions antiques ne reposaient pas, comme les nôtres, sur la base matérielle de l'assurance mutuelle, mais sur les principes tout moraux du beau et du bien. Des littératures fécondes, produits du culte, de l'État, des mœurs, de toute l'atmosphère classique, en un mot, que dominait l'idée de l'art ; l'art lui-même, qui n'est

point chez ces peuples un délassement, un passe-temps, ou un jeu de l'esprit, mais dont les racines plongent si profondément dans toute la vie publique et religieuse, et qui prête, pour ainsi dire, un corps à la parole poétique — l'art et la littérature, combien ne donnent-ils pas de vie et de réalité aux idées confuses que nous pouvons nous faire de l'humanité antique ! Les sciences enfin, dont les premiers principes, la méthode et les formes qui les régissent encore aujourd'hui, furent établis par les anciens, que de révélations ne nous apportent-elles pas sur le génie grec ! Cet ensemble, dont l'ethnographie et la géographie forment le cadre dans le temps et l'espace, voilà la véritable philologie qui, n'eût-elle d'autre mérite que celui de préparer les matériaux à l'historien futur, dont le ciseau essaiera de sculpter une image complète de l'antiquité, serait digne déjà d'occuper des générations entières. Mais le philosophe n'apprend-il pas aussi par elle à mieux pénétrer la nature de l'esprit humain ? et ne facilite-t-elle pas la tâche du pédagogue qui, en possession complète d'une civilisation qui ne cessera jamais d'être le principal instrument d'éducation, pourra juger et choisir ce qui convient le mieux à l'esprit de l'adolescence ?

Cette façon d'Otfried Müller[1] et de l'école historique de comprendre la philologie, diffère à beaucoup d'égards de celle dont l'illustre G. Hermann

[1] Nous n'avons cru pouvoir mieux faire que de résumer en cette page les opinions de ce savant sur le rôle et le caractère de la philologie, telles qu'il les a exposées en beaucoup d'endroits de son œuvre volumineuse, et notamment dans ses *Mélanges* (*Kleine Schriften*, Breslau, 1847, vol. 1, p. 7 à 23). Cf. aussi Wolf, *Darstelluug der Alterthumswissenschaft* (*Museum*, I. Berlin, 1807), et son cours *Ueber die Encyclopädie der Alterthumswissenschaft*, publié par Gürtler, Leipsig, 1831, surtout p. 13 : « La science de l'antiquité — c'est le nom qu'il donne à la philologie — est l'ensemble des connaissances historiques et philosophiques par lesquelles nous pouvons apprendre à connaitre les nations du monde ancien ou de l'antiquité dans tous les sens possibles, et au moyen des œuvres qui nous en sont restées. » Et plus loin, p. 16 : « La science de l'antiquité vise à l'ensemble des connaissances qui nous font connaitre les actions, les destinées, l'état politique, scientifique, domestique des deux peuples les plus éclairés de l'antiquité, ainsi que leurs langues, arts, sciences, mœurs, religion, caractère national, manière de vivre ; mais elle tend à ce but en se servant des œuvres restées, et qu'il faut comprendre, parce que sans elles il n'y a pas d'intelligence possible. » Bernhardy, *Grundlinien zur Encyclopädie der Philologie* (Halle, 1832), et surtout Böckh, *Oratio* (*Boeckhii Orationes* ed. Aschersón, Lipsiæ 1858), *acad.* 1826, passim et notamment p. 142 s. parlent dans le même sens : « Qui illa studia, ob eam quam dixi causam in scholis recepta, retinere in iisdem eorum capti præstantia cupiebant, cum docere vellent, quare id fieri oporteret, postquam prior illorum usus fructusque esset abolitus, acriter circumspicientes non potuerunt aliud reperire, quam *formalis* quæ dicitur *eruditionis* causa Græcas Romanasque litteras et maxime linguas esse tractandas. Hoc ego tantum abest ut mihi persuadeam, qui præsertim non videam hominus Græcam Latinamque grammaticam imprimis tenentes cæteris mortalibus animo bene conformato longe præstare, ut quamvis mentibus formandis idonea materia sit, expellendas ex scholis antiquas litteras censam — nisi potior causa supersit, quamobrem illæ deligantur. — Etiamnunc magna *historiæ* pars ex antiquitatis haurienda monimentis est : etiam nunc nemo est paulo insignior *philosophus*, quin veterum philosophorum placita quæ examinet dignissima habeat : — denique ne de poetis et scriptoribus absolutissimis dicam, si paucas aliquot

fut le principal champion et qui règne encore en France et en Angleterre, non pas dans la haute science certainement, qui ne le cède guère à l'Allemagne, mais dans l'esprit de beaucoup de ceux qui sont chargés de transmettre à la jeunesse le dépôt sacré de l'humanité, la civilisation antique. Ils sont encore nombreux dans l'Université française aussi bien qu'à Oxford et à Cambridge, ceux qui voudraient réduire l'étude de l'antiquité, soit à la grammaire, soit à un canon de modèles littéraires. Ce n'est pas ainsi que l'entendaient les Scaliger ou les Casaubon quand ils embrassèrent dans leurs travaux gigantesques la vie tout entière de l'antiquité, et qu'ils jugèrent les choses rapportées par les anciens d'un intérêt au moins égal à celui

naturalis potissimum scientiæ particulas exceperis, *omnium disciplinarum* fontes ex antiquitate manant. » — V. aussi l'introduction de son *Encyklopädie*, p. p. Bratuscheck, Leipzig, 1877. — Matthiæ (*Ueber den Begriff, Zweck und Umfang der Philologie*, Altenburg, 1831); — Wachsmuth (*Beitrag zur Wurdiguug der philologischen Studien* dans *Gunther's und Waschmuth's Athenäum*, Bd. III, p. 33-77 et 200-256; — et Milhauser (*Ueber Philologie, Allerthumswissenschaft*, etc., Leipzig, 1837) se rattachent plutôt à G. Hermann (*Acta Societatis Græcæ*, coll. III. vol. I, præfatio. Lipsiæ, 1836), qui veut borner la philologie à l'herméneutique, la critique et la grammaire; mais on peut dire que les idées de Wolf, de Böckh, de Müller et de Niebuhr ont décidément triomphé de cette manière de voir. Ce dernier surtout, pour me servir d'une expression de Göttling (*Jahrbücher fur deutsche Wissenschaft und Kunst*, Halle, 1839, n. 12), « a ouvert les yeux des philologues pour la partie historique et la substance de leur science. »

que devait inspirer la forme dans laquelle elles sont rapportées, c'est-à-dire la langue et le style.[1].

Sans doute, la langue elle-même forme aussi bien une partie de la vie intellectuelle de l'antiquité et par conséquent un objet d'étude historique, que la littérature, l'art, la religion et la politique; et ce fut certainement une fâcheuse méprise de Wolf de considérer la grammaire comme une science purement formaliste[2]. Aussi la philologie moderne, éclairée par une méthode complètement renouvelée de critique diplomatique, par l'étude plus sérieuse des grammairiens alexandrins et par la science toute nouvelle de la grammaire comparée des langues, a-t-elle tenu à protester contre cette manière de voir du maître par les travaux les plus

[1] « Les plus profonds penseurs de l'époque florissante de la philologie française, dit Otf. Müller (*Orchomenos*, p. 11), les Scaliger et les Casaubon, ne connaissaient pas encore cette malheureuse séparation de l'histoire et de la philologie. Chez eux et plusieurs de leurs contemporains il y a une grandeur de vues, que le sens historique, l'intérêt pour la civilisation grecque peuvent seuls donner. »

[2] Cette méprise de Wolf se bornait d'ailleurs à la grammaire proprement dite, car il faisait un grand cas de l'explication des textes: « Le moyen, dit-il (l. c. p. 31), par lequel nous arrivons au but (de la philologie), l'art de l'explication, ainsi que la critique, nous forme extraordinairement. Car la manière dont les forces de l'âme agissent en expliquant les auteurs, doit être prise en considération: la jouissance de ces beautés littéraires éveille l'imagination trop négligée dans l'éducation; la mémoire est occupée en apprenant les langues; le jugement s'exerce, » etc. et plus loin (p. 43): « la langue constitue un élément capital dans l'état d'une nation et appartient à cet ensemble qu'on cherche dans la philologie. »

étendus, les plus ingénieux et les plus féconds. Toutefois, c'est précisément parce qu'elle voit dans la langue plus qu'une forme, c'est précisément parce qu'elle y voit un produit de l'esprit, qu'elle a cessé d'en faire l'objet d'une analyse exclusivement logique, et qu'elle a commencé à la traiter au point de vue historique, en montrant dans le développement de la langue et du style, depuis Homère jusqu'à Thucydide, l'action incessante de l'esprit grec et la marche de la civilisation hellénique. Seulement elle a, pour ainsi dire, renversé le point de vue des philologues du dix-huitième siècle qui ne s'intéressaient à la vie publique et privée de l'antiquité qu'autant qu'elle servait à l'explication des auteurs anciens. « La philologie moderne a pensé que la façon de lire les anciens, la plus juste, la plus utile et la plus complète était celle qui ne perdait jamais de vue le but dans lequel l'auteur ancien écrivit ; que, partant, pour une lecture de ce genre, il était besoin de l'intérêt le plus vif pour les sujets sur lesquels il écrivit et que sans cet intérêt le lecteur moderne serait toujours exposé à mal juger et à ne pas comprendre la composition, l'enchaînement des idées, la construction des périodes elle-même et le style des auteurs anciens. S'il est incontestable que Platon a écrit pour répandre ses idées philosophiques, Thucydide pour expliquer à ses contemporains et à la postérité les motifs secrets et le rouage intime

de la guerre du Péloponèse, que Démosthène a parlé en vue de justifier sa conduite politique et son administration, il est certain aussi que quiconque n'apporte pas la curiosité la plus attentive pour ces objets de la philosophie et de la vie politique, quiconque ne tient pas à la pénétrer, ne comprendra pas davantage la forme de ces œuvres, et, pour lui, la langue, loin d'être le vêtement transparent de la pensée et l'expression complète de l'esprit, ne sera qu'une matière à des observations de détail incohérentes et à des discussions stériles. En d'autres termes, la connaissance scientifique de l'antiquité dans toutes les sphères et dans toutes les manifestations de sa vie, ne sert pas seulement à l'explication des écrivains anciens ; ces écrivains eux-mêmes sont des organes de cette vie, dans laquelle ils ont leur racine avec toute leur manière de penser et de sentir ; et quiconque les lit avec l'esprit dans lesquels ils écrivirent, ne peut les lire qu'en s'intéressant à leurs pensées et à leurs sentiments[1]. »

Qu'on ne prétende donc pas étudier les anciens comme des modèles du beau et comme des maîtres de sagesse, si l'on veut rester indifférent aux choses dont ils nous entretiennent. Pense-t-on avoir compris Aristophane, quand on a admiré sa verve, son esprit, sa versification et son langage, et qu'on

[1] O. Müller, *Kl. Schr.* I, p. 15.

n'a pas essayé de vivre avec lui sur la Pnyx, de se faire une idée du jeu des partis opposés, des intérêts engagés, des traditions et des innovations, mises en question pendant la guerre du Péloponèse ? Croit-on qu'il n'y a à admirer dans Sophocle qu'un langage harmonieux, de belles sentences, une composition artistique et une peinture vivante des caractères ? et ne voit-on pas qu'il faut reproduire en nous l'atmosphère de la culture péricléenne, le sentiment religieux surtout des anciens, pour goûter le plus suave parfum, le charme le plus puissant de cette poésie dont l'essence est la religion antique ? Et cette religion elle-même, comment en comprendre toute la portée, si l'on n'a tenté d'en surprendre la naissance, si l'on n'en a suivi le développement, compris sa fusion avec la vie politique, son alliance avec l'esprit philosophique, son empire sur toute la culture intellectuelle de la Grèce qu'elle pénètre et domine ? « Ce qui, dans l'antiquité même, rendait de plus en plus creux et aride le travail scholastique des grammairiens et des rhéteurs, n'est-ce pas cet esprit étroit avec lequel on ne tenait à s'approprier que les formes de la civilisation classique, sans même essayer de continuer à vivre dans les conditions, dans le courant d'idées et dans la manière de sentir qui furent l'atmosphère créatrice de cette civilisation ? Cette vie des anciens, voilà ce que la philologie moderne tend à rétablir dans sa totalité,

non pas certes en réalité et pour les yeux, mais intellectuellement et par les moyens qui sont à sa disposition et que notre temps a remarquablement perfectionnés et développés, la réflexion analytique, la combinaison et l'intuition scientifique. »

L'antiquité nous parle par plus d'une voix : poésie et prose, mythes et œuvres d'art, mœurs et institutions, l'histoire de la langue elle-même et son organisme, voilà ce qui constitue l'ensemble des organes si multiples par lesquels elle s'adresse à nous et qu'il s'agit de saisir. Scinder ces branches diverses, laisser les choses à l'histoire et borner la philologie à comprendre et à repenser les idées transmises par la langue, serait un procédé aussi violent que stérile, puisque ces idées elles-mêmes, on ne saurait les comprendre sans s'intéresser aux choses auxquelles elles se rattachent. Cette conviction domine toute la philologie moderne qui s'est habituée de plus en plus à considérer l'antiquité comme un corps organique et vivant dont on ne peut pas plus retrancher certaines parties vitales sans détruire la vie de l'organisme entier, qu'on ne saurait étudier avec fruit le système musculaire de l'homme, en ne l'observant que dans un seul membre, et en faisant abstraction de l'anatomie du corps entier. Sans doute la division des sciences a son bon côté et, l'esprit humain obéissant après tout à des lois identiques, il est juste de ne pas perdre de vue ces lois générales. Qu'on n'oublie pas

cependant que ces divisions sont une œuvre de notre raison et qu'elles n'ont pas d'existence réelle, qu'elles sont abstraites et non concrètes. Traiter, par exemple, des constitutions de la Grèce antique, dans une exposition des formes politiques chez tous les peuples, de la mythologie hellénique dans un ouvrage sur le génie de toutes les religions humaines, de la poésie classique dans un tableau complet des littératures de toutes les époques, de la philosophie grecque dans une histoire générale de la pensée humaine : n'est-ce pas séparer par un procédé abstrait ce qui, dans la vie, fut étroitement uni chez les anciens plus encore que chez les modernes ?

En admettant même que l'origine des religions soit la même chez tous les peuples de l'univers, et que le principe créateur des États soit identique chez les Chinois et les Germains, on se ferait une idée complètement fausse de la religion et de l'État des Grecs, en ne voyant pas qu'à côté des sentiments universels de la terreur et de la croyance au surnaturel, considérés généralement comme sources de la religion, et outre le lien de famille et l'assurance réciproque, habituellement regardés comme principe de l'État, l'idée du beau, si caractéristique pour les Grecs, a complètement modifié dans leur essence la religion et l'État hellénique.

L'habitude de l'abstraction est si grande aujourd'hui, qu'elle a fini par pénétrer la vie elle-même, que, jusqu'à un certain point, les diverses activités de l'esprit, autrefois inséparables et comme fondues, occupent réellement de nos jours des champs isolés, et que la *division du travail* qui est une des nécessités de notre industrie, a fini par se glisser dans notre travail intellectuel. Mais, « dans toutes les divisions en matière historique, il importe qu'on ne fasse la séparation qu'au point où se trouve une articulation naturelle[1], » et lorsqu'on veut pénétrer l'esprit des temps antiques, on court grand risque de n'aboutir qu'à des formules vides et inanimées, en séparant ce qui est sorti de la même source, ce qui s'est développé sous l'influence des mêmes idées et de conditions identiques, ce qui constitue une unité, un organisme vivant, et en confondant, au contraire, des choses tout à fait dissemblables, provenues d'origines complètement différentes, et que l'usage de la langue moderne nous fait seul réunir. C'est à ce danger qu'on s'expose naturellement en voulant enregistrer tous les phénomènes historiques dans ces rubriques abstraites de l'État, de la Religion, de la Littérature, de l'Art ; car on est trop souvent amené à supposer de l'identité ou tout au moins de l'homogénéité à des forces qui, dès l'éclosion du germe, ont pris une direction différente, et partant ont joué un rôle

[1] *Kl. Schr.* I, p. 22.

totalement divers dans l'histoire. L'organisme, la vie, tout ce qui est concret, et partant synthétique et complexe, ne saurait être saisi que par la seule faculté synthétique de l'âme, par l'intuition. Quels que soient les efforts de décomposition par lesquels on tend à arriver à la connaissance des phénomènes de la vie physique et morale, la compréhension n'est pourtant, en fin de compte, que l'œuvre d'un moment. Après l'analyse la plus patiente et la plus intelligente, le *heuréka* se présentera toujours comme une sorte de révélation spontanée, et c'est sous la forme d'un trait de lumière soudain, que le regard de l'intelligence perçoit la vie et découvre la vérité ; en d'autres termes : l'intuition donne la clef du problème qu'on appelle la vie historique.

Telle fut à peu près l'idée que se formèrent de la tâche du philologue les hommes de l'école historique. On sait que tout le monde ne partagea pas leurs vues. Ils furent en butte à des attaques très-vives. Nous n'avons garde d'entrer dans des détails qui n'intéresseraient guère que ceux qui les connaissent mieux que nous, si nous voulions raconter tous les incidents de la polémique entre l'école formaliste d'Hermann et l'école historique d'Otfried Müller ; la guerre scientifique entre les *symbolistes*, commandés par Creuzer, et les *anti-symbolistes*, conduits au combat par le vénérable J. Ch. Voss ; les discussions entre les Wolfiens purs, dont

le principal représentant fut le savant Lachmann, et les partisans de la personnalité d'Homère, tels que Nitzsch, Ritschl, Kreuser. Mais nous ne devons pas omettre de mentionner l'influence que les poëtes romantiques de l'Allemagne et la philosophie de Schelling avaient exercé sur les études mythologiques renouvelées par le *romantique* Creuzer, parce que l'école historique ne fut en grande partie qu'une réaction et une protestation contre ces vues ; et que c'est en somme cette école qui représente le mieux la philologie allemande de la première moitié de ce siècle, par son universalité, par la supériorité personnelle de ses adhérents, par sa fidélité aux principes de la critique, telle que Kant l'avait établie et que Wolf l'avait pratiquée, par la raison enfin que presque tous les résultats de ces recherches sont autant de points définitivement acquis à la science, et que, par conséquent, toute la philologie actuelle en relève.

Le romantisme allemand qui, on le sait, n'a que fort peu de rapports avec le romantisme français, était essentiellement mystique de sa nature. C'était une religion nouvelle qui, selon ses théories, pouvait seule régénérer la poésie, l'art et même la science. L'absence d'une mythologie commune à l'Europe moderne devait être comblée par une fusion des traditions mythologiques de l'humanité entière. Les légendes religieuses de l'Inde et de la Grèce, des Scandinaves et des Perses n'étaient

qu'autant de formes que l'imagination populaire avait données à des sentiments religieux identiques : toutes devaient donc être acceptées comme éléments de la nouvelle religion universelle qui allait régénérer le monde. La philosophie de Schelling, de son côté, en divinisant la nature, amenait à considérer la mythologie ancienne comme une sorte d'expression de cette divinité instinctivement saisie par les peuples primitifs. S'inspirant à la fois du romantisme et de la philosophie de la nature, Creuzer, Kanne, J. J. Wagner et Görres, avaient représenté les mythes grecs comme autant de symboles des dogmes d'une religion naturelle, antique, apportée d'Orient, et peu à peu oblitérée. Ce n'était plus dans la sérénité de l'Olympe qu'il fallait chercher le vrai caractère de la religion grecque, mais dans les cultes mystiques et orgiastiques de Dionysios et de Démétèr ; ce n'était pas Homère l'*hérétique* qui avait donné l'expression la la plus parfaite du génie plastique de l'Hellade, c'était l'*orthodoxe* Hésiode, qui était le véritable représentant de l'antique sagesse de la Grèce.

C'est contre ce système que s'élevèrent Buttmann, Voss, Lobeck, avec toute l'énergie du bon sens indigné, avec une vivacité quelquefois regrettable, mais avec une érudition victorieuse. On ne pouvait nier cependant que les *antisymbolistes* appartenant tous plus ou moins aux tendances rationalistes du dix-huitième siècle, n'apportaient pas à l'étude de

la mythologie ancienne une intelligence suffisante du sentiment religieux qui, après tout, est au fond de l'imagination légendaire des Grecs. C'est ce sentiment qu'un des chefs de l'école historique, Otfried Müller sut allier avec un tact rare, à la sûreté méthodique, à la sévérité scientifique de Voss et de Lobeck. Rejetant à la fois le système qui ne voyait dans les légendes de l'antiquité que des symboles intentionnellement inventés par des prêtres d'une haute sagesse pour y enfermer des dogmes abstraits, et la frivolité légère qui n'y reconnaissait que d'aimables jeux d'une gracieuse imagination poétique, il voulut qu'on considérât le mythe comme la forme même dans laquelle se présentaient à l'esprit du Grec primitif ses idées, ses expériences, ses sentiments. Rempli surtout d'une admiration enthousiaste pour le génie grec, il souffrait impatiemment qu'on contestât l'originalité de ce génie. D'accord en cela avec tous les partisans de l'école historique, avec Niebuhr[1], Bockh, Welcker, il consacra plus spécialement tout son travail et tout son talent à combattre les orientalistes. Plus universel que les savants les plus uni-

[1] Niebuhr admettait, il est vrai, la réalité des immigrations asiatiques de Cadmus et Danaüs (*V. Vorträge uber alte Geschichte*, Berlin, 1847, Bd. I, p. 96, 97 et 218), qu'Otfried Müller contesta toujours ; mais il les relègue à la plus haute antiquité, ne leur accorde aucune influence et ne les mentionne pas même dans ses leçons sur les origines de l'histoire grecque. V. *ibidem*, p. 223 à 310.

versels, il transporta le débat sur tous les terrains de la science de l'antiquité. Il niait les immigrations asiatiques en Grèce, contestait que la religion, la science, les arts de l'Egypte et de la Phénicie eussent exercé la moindre influence sur la civilisation grecque, revendiqua, en un mot, pour les Hellènes, une individualité absolument originale et presque autochthone.

Cette sorte de patriotisme n'était pas le seul sentiment qui fût commun à tous les érudits de l'école historique. L'idéalisme, qui avait été le moteur secret de tout le dix-huitième siècle et qui avait abouti, en France, à la *déclaration des droits de l'homme,* avait, sous une autre forme, dominé la littérature classique de l'Allemagne. Presque indifférents au développement historique des nations, protestant hautement de leur cosmopolitisme, les grands écrivains de l'Allemagne avaient poursuivi une sorte d'idéal abstrait, celui de l'*humain.* Le but de la civilisation générale, comme le but de l'éducation individuelle, était à leurs yeux une perfection purement *humanitaire,* en dehors et au-dessus des formes particulières qu'imposaient les conditions données de tradition, de nationalité, de siècle. Le culte de l'idéal semblait exclusif, puisqu'il ne tenait pas suffisamment compte de la réalité. C'est cette réalité que le siècle nouveau désirait pénétrer. Le groupe d'écrivains dont nous parlons, réagissant contre l'idéalisme des écrivains classiques de l'Allemagne, et contre toutes les tendances du dix-huitième siècle, appliqua à l'histoire la critique sévère de la méthode kantienne. Il voulut, en rassemblant, contrôlant et analysant tous les faits et les moindres allusions, en étudiant toutes les traditions et leurs transformations successives, en tenant compte de toutes les influences peu observées jusque-là, trouver les lois du développement historique, et mettre ainsi, à la place d'une série de faits isolés et incohérents, une histoire vivante et continue. Ce que Wolf avait fait pour la poésie, l'école historique le fit pour la religion, pour le droit, pour les institutions, pour les mœurs de l'antiquité. Aussi le vrai successeur de Wolf ne fut point Hermann, malgré ses allures dictatoriales, son immense réputation, son savoir qui était à la hauteur de cette réputation. Si grands que fussent ses mérites pour l'épuration critique des textes, pour la grammaire, la métrique, la lexicologie, — c'est à dessein que nous ne disons pas l'étymologie, — ces mérites n'ont pas les qualités distinctives du siècle. Les vrais héritiers de Wolf, en dépit des dissentiments personnels, furent Niebuhr, O. Müller, et Böckh, dont la grande *Economie politique des Athéniens* fut inspirée, on peut le dire, par les *Prolégomènes* au discours de Démosthène contre Leptine, bien que l'influence de Niebuhr ne puisse pas non plus se méconnaître dans ce grand travail, qui est une des gloires du dix-neuvième siècle.

C'est surtout grâce à la puissante initiative de Böckh, que bientôt les études historiques furent à l'ordre du jour dans toutes les universités. Il s'agissait de continuer l'œuvre commencée contre Creuzer. De même qu'on avait soutenu contre celui-ci l'origine spontanée de la mythologie, qu'il avait voulu représenter comme un système savant inventé par d'habiles prêtres pour y envelopper une philosophie religieuse, on s'appliquait désormais à prouver que les institutions n'étaient pas davantage l'œuvre préméditée de quelque législateur inspiré, qu'elles étaient le résultat du développpement et l'expression de la vie du peuple où elles avaient vu le jour. On tâchait de pénétrer le principe de la vie et du génie de chaque nation, pour en montrer la manifestation extérieure dans son histoire. On renonçait aux idées absolues, philosophiques et systématiques du rationalisme, aussi bien qu'aux idées modernes, aux habitudes d'esprit de notre temps qui dominent les historiens didactiques. Au lieu de considérer les peuples « comme de grandes machines dont on a pu à volonté changer les rouages, » on essayait de montrer que chacun d'eux est un grand être vivant comme l'individu, ayant comme lui, « un organisme particulier, une vie propre, un caractère, une nature d'esprit donnée ; qu'il en est de ses lois comme de sa langue, et de sa langue comme de son histoire, qu'il les a faites lui-même[1]. »

[1] V. l'article remarquable de M. Edouard Laboulaye sur

La formation des États, des religions est donc, comme celle des mœurs et des idiomes, un procédé organique semblable à celui des produits de la nature, et jamais aucune constitution, aucun ensemble de lois des temps primitifs ne fut le produit d'un contrat réel, d'une résolution directe. Comment imaginer un code qui ne tienne aucun compte des conditions données, qui n'ait pas subi l'influence des mœurs et des idées régnantes, où l'on ne sente une idée du droit formée et nourrie par une longue tradition ?

Cette sympathie pour le génie populaire et national qui crée insensiblement, mais sans interruption, voilà le caractère fondamental de l'école historique. C'est cette sympathie qui l'a conduite maintes fois à méconnaître la portée des autres principes qui agissent dans la vie des peuples ; mais c'est elle aussi qui lui donne son importance actuelle dans l'histoire contemporaine. En réclamant pour la tradition et son action imperceptible et continue la majeure partie de l'œuvre, attribuée exclusivement jusque-là à des individus, à Thésée, Lycurgue, Servius Tullius, elle ne fit que rendre une justice tardive au génie national des Athéniens, des Doriens, des Romains ; mais en allant jusqu'à traiter tout le développement politique des

Savigny dans ses *Etudes contemporaines sur l'Allemagne.* Durand et Guillaumin, 1856, p. 269.

peuples comme une sorte de croissance fatale, sur laquelle l'action de l'individu aurait été presque nulle, en se renfermant de préférence dans les époques primitives, où ce travail inconscient des masses est encore plus intense, en revendiquant pour chacun de ces peuples un caractère individuel parfaitement tranché, nettement accusé, presque fatal, et qui serait comme la loi préétablie de son développement futur, elle oubliait trop ce qu'il y a de puissant dans l'influence des grandes individualités sur la marche des nations, ce qu'il y a d'intérêt supérieur dans une époque de civilisation plus avancée, et partant plus proche de nous, ce qu'il y a surtout de commun, de général, d'humain dans les peuples, et qui forme, après tout, le fonds sur lequel s'élève le caractère national.

Dans l'exagération de ce culte pour l'action mystérieuse et créatrice du génie populaire est aussi le secret de la grande influence de cette école sur le mouvement des esprits en Europe, depuis le commencement de notre siècle. Plus que toute autre cause, elle a contribué à réveiller, je ne dirai pas le sentiment religieux, mais le respect du sentiment religieux qui honore infiniment notre siècle. Le respect de la tradition, la sympathie pour ces instincts vagues qui semblent dormir dans l'esprit des masses et qui, insensiblement et à la longue, créent les institutions et les croyances les plus indestructibles, la prédilection pour les temps primi-

tifs où l'esprit naïf semble saisir par intuition les vérités divines, où la révélation paraît un fait régulier, et le miracle chose naturelle, la répulsion contre les idées abstraites des rationalistes qui ne prêtent une réalité qu'à ce qui en a le moins, aux opérations de la raison, et qui traitent orgueilleusement de folie et de superstition les phénomènes complexes de la vie morale que la raison est impuissante à définir : tout cela préparait les esprits à devenir plus justes pour le sentiment confus mais sûr de l'infini, qui est au fond de toutes les religions, et qui vaut bien, pour ceux qui ont le bonheur de le posséder, toutes les prétendues certitudes des convictions philosophiques.

Le nombre des écrivains qui, depuis Manso et Höck, se vouèrent à l'étude des institutions politiques de l'antiquité, ne fut pas moins grand que celui des mythologues, et, comme eux, c'est autour de Böckh et d'Otfried Müller qu'ils se groupèrent principalement. Les origines de la nation grecque furent l'objet de savantes recherches qui se sont continuées longtemps avec un zèle quelquefois un peu téméraire peut-être. Chacune des tribus grecques fut soumise à un examen historique approfondi, et cet examen jeta un jour nouveau sur la littérature grecque dans laquelle le caractère de chacune des races se prononce si nettement. Ce furent surtout les Doriens auxquels K. H. Lachmann, C. F. Hermann, Kortüm, et plus tard en-

core Urlichs et Kopstädt consacrèrent des travaux du plus grand mérite, tous obscurcis, il est vrai, par le chef-d'œuvre d'Otfried Müller : les *Doriens*. Tittmann, Wachsmuth, C. F. Hermann, plus tard Schömann firent du droit public des Hellènes l'objet d'études étendues.

Les travaux d'archéologie proprement dite furent poursuivis en même temps avec une ardeur qu'aucune difficulté ne rebutait. Depuis Hirt et Böttiger jusqu'à Otfried Müller, les premiers noms de la science allemande : Böckh, Thiersch, Welcker, qui n'est étranger à aucune discipline de l'antiquité, Fr. Jacobs, le spirituel moraliste, plus tard Gerhard, Panofka, de Stackelberg, Bröndsted, se rencontrent dans ces recherches, dont l'importance a tant gagné par les découvertes du siècle.

Bientôt l'école historique eut accumulé tous les matériaux nécessaires pour construire l'édifice d'une histoire complète de la Grèce. Celui qui semblait plus appelé que tout autre à cette œuvre, par l'universalité de ses travaux embrassant la mythologie, la géographie, l'archéologie et l'histoire proprement dite, qui avait rétabli l'histoire primitive de la vie éolienne, de la tribu dorienne, des Macédoniens, qui avait étudié les origines d'Égine et de l'Attique, Otfried Müller, qui avait nourri cet espoir depuis le premier jour de sa carrière d'écrivain, fut arrêté, par une fatalité inexorable, dans la pleine maturité de son talent, et la tâche qu'il n'a pu accomplir est échue à la génération nouvelle qui a succédé à l'école historique.

Nous avons essayé de définir l'idée que se formaient les hommes de l'école historique de la philologie, la tâche qu'ils imposaient aux philologues : il nous reste à voir le point de vue auquel ils se plaçaient vis-à-vis des anciens eux-mêmes, et la méthode qu'ils employaient dans l'accomplissement de leur tâche.

L'histoire moderne tout entière se réduit à la lutte de la liberté de l'esprit humain contre l'infaillibilité de l'autorité traditionnelle. Le seizième siècle a vu s'affranchir ainsi la religion ; le dix-septième siècle la philosophie. Il était réservé au dix-huitième siècle et à la France de placer la lutte sur le terrain politique et social, à l'Allemagne de la livrer et de la gagner dans l'ordre scientifique et littéraire. On prétend que l'essence du sentiment religieux n'a rien perdu à cette lutte contre l'infaillibilité de la tradition ; on ne nie point certes que la gloire et l'importance de Platon et d'Aristote ont grandi singulièrement depuis le jour où Bacon et Descartes, renonçant au fétichisme des scolastiques, frayèrent des voies nouvelles à la philosophie ; on convient généralement que le principe de l'autorité n'est pas moins puissant dans l'État pour avoir été discuté et dépouillé de son caractère sacré : en est-il de même pour la science, pour l'art et pour la poésie ?

L'autorité infaillible en ces matières jusqu'à la fin du siècle dernier ne fut autre que l'antiquité classique. L'Allemagne — et tout le monde, philosophes et poëtes, historiens et philologues, y participa à cette guerre — l'Allemagne entrevit d'enlever à cette autorité son caractère d'infaillibilité, sans rien ôter au respect et à l'admiration qui l'entourent depuis quatre siècles ; bien plus, pour en grandir la gloire et pour en propager l'étude, mais l'étude indépendante et éclairée. La patrie de Winckelmann et de Göthe ne renia pas l'antiquité; mais elle n'en voulut plus être l'esclave. Comme Iphigénie, la prêtresse contrainte de Diane, elle aurait voulu que sa vie fût consacrée au culte libre de la divinité. » Elle étudia le monde ancien avec plus d'ardeur et plus d'amour qu'on n'avait jamais fait auparavant ; mais elle n'essaya plus de lui ressembler. Conquérir cette indépendance de la science semble avoir été la mission de l'Allemagne pendant un demi-siècle. Entreprise en même temps que la lutte politique analogue en France, cette œuvre a été close plus tôt. Elle semble terminée, en effet : la cause de la liberté scientifique et littéraire paraît définitivement gagnée pour l'Allemagne. Il ne s'agit plus que de propager la conquête dans le reste de l'Europe civilisée où elle est encore moins solidement établie.

Relativement aux études spéciales de l'antiquité même, le résultat de ces longs et nombreux efforts,

a été de la faire mieux comprendre et mieux goûter. Le classicisme, pour l'Allemagne moderne, n'est autre chose que l'expression qu'ont donnée à l'infini et à l'éternel les sages, les poëtes et les artistes de la Grèce. Cette expression n'est certes pas à ses yeux moins digne de l'humanité que celle donnée par l'esprit moderne à ces principes immortels, mais elle est autre ; et il nous est aussi peu donné d'être classiques, qu'il n'est loisible à l'homme mûr de redevenir jeune, quelles que soient l'admiration et l'envie que lui inspire l'existence sereine, pure et insouciante de l'adolescence. Il n'est pas douteux que l'antiquité classique n'a pas moins gagné à être ainsi abandonnée comme modèle à imiter, que la science et l'art modernes n'ont profité de s'être pénétrés de l'esprit et de la forme du monde antique.

De cette façon, l'étude de l'antiquité, sans perdre de sa sympathie, gagna une impartialité qui lui avait fait défaut jusque-là. La civilisation ancienne, d'idole aveuglément adorée, devint l'objet d'une critique bienveillante, mais consciencieuse, et c'est avec raison qu'on donna, au groupe d'hommes qui entreprirent cette tâche, le nom d'école *historique*. Ce point de vue tout d'abord, elle le partageait avec Wolf ; elle avait également en commun avec lui le procédé.

On commença par trier les œuvres littéraires comme on avait déjà trié les œuvres d'art. On re-

jeta les témoignages des auteurs de la décadence, que des siècles et des révolutions profondes séparaient des évènements et des idées du passé et qui étaient peut-être moins en état de les comprendre, de les contrôler et de les exposer que nous-mêmes. On se demanda quelles avaient pu être les sources de ces écrivains, quelles modifications ils avaient pu faire subir aux faits puisés à ces sources ; on se posa la question si les Justin, les Diodore, les Plutarque pouvaient être considérés comme des autorités plus dignes de foi sur les temps d'Homère ou de Sophocle, que les historiens du dix-septième siècle sur les temps de l'invasion des barbares ou la lutte des investitures. On examina si leurs témoignages n'étaient pas souvent de simples répétitions de témoignages antérieurs et n'ajoutaient, par conséquent, absolument rien à la confirmation des faits qu'on se proposait de vérifier ; ou s'ils ne prêtaient à des temps dont ils étaient séparés presque autant que nous-mêmes des procédés, des intentions, des motifs qui ne pouvaient guère s'appliquer qu'à leur propre époque de civilisation avancée[1].

Quant aux écrivains classiques eux-mêmes, on

[1] Heyne déjà disait, dans son *Excursus II ad* Ω (*Hom. Carm.*, VIII, p. 770) : « Ipsa vetustatis cognitio duo nobis præcepta injunxit, primo ut nihil nisi ex antiquitatis sensu et indole dictum factumve interpretemur : alterum ut rerum ab ea creditarum et traditarum fidem fundumque diligenter exploremus. »

comprit que, dominés par l'air ambiant, ils n'avaient pas toujours pu juger les choses et les hommes avec le sang-froid et l'impartialité du spectateur que n'influencent pas les idées, que ne touchent point les intérêts immédiats engagés dans le drame qu'il contemple ; on se persuada qu'à l'état arriéré de leurs connaissances géographiques, avec leur horizon limité à la nationalité et qui ne leur permettait guère de comparaison féconde, ils n'avaient pu, malgré toute leur sagacité, bien saisir et bien se représenter certains faits ; on essaya surtout par des allusions échappées par hasard, par des induction tirées de l'ensemble de leurs œuvres, de reconstituer, pour la conscience moderne, tout l'élément vital, toute l'atmosphère de cette existence antique que les auteurs anciens, écrivant pour leurs contemporains, devaient supposer suffisamment connus de tous et que, partant, ils ne peignirent jamais directement. C'est ainsi que de tous côtés on essaya de pénétrer l'antiquité en soumettant ses monuments à un examen sévère, au lieu de les regarder avec une sorte d'éblouissement paralysant. Cet abandon de l'admiration absolue et sans contrôle de l'antiquité, en d'autres termes l'esprit historique, voilà le premier et principal caractère de la philologie allemande depuis le commencement de ce siècle.

A cette qualité se rattache indirectement l'esprit philosophique qui règne généralement dans les

travaux de l'école dont nous parlons. On s'est souvent plaint de cette intervention de la philosophie dans les sciences historiques, parce que parfois des esprits amoureux de systèmes en ont abusé d'une manière fâcheuse. Pourtant, si l'on voulait repousser toutes les excellentes choses dont on a abusé en ce monde, il faudrait renoncer à toutes, ce semble. Il est certainement très-regrettable que des idées philosophiques préconçues égarent les savants dans leurs recherches et leur fassent voir ce qu'ils ont besoin de voir pour leur cause et ce qui souvent n'est pas dans les faits ; mais il est plus regrettable encore, si je ne me trompe, de voir des savants accumuler les lettres mortes et les faits arides, n'apercevoir que la matière et renoncer à chercher la vie et la sève des lettres et des faits, c'est-à-dire l'idée générale qui les anime. Élever un édifice, sans matériaux solides, est, sans doute, une œuvre vaine et puérile, mais amasser des pierres sans savoir à quoi elles serviront, sans les tailler pour qu'elles puissent se joindre les unes aux autres, sans les classer selon leur forme et leur composition, c'est affaire de manœuvres aveugles et de travail servile.

D'ailleurs, personne qui a pris une connaissance, si superficielle soit-elle, des œuvres de l'école historique, n'ignore que le travail patient, la recherche consciencieuse, l'investigation pénible y ont généralement précédé la théorie et le système. Otfried Müller n'a pas plus entrepris l'étude des antiquités

doriennes avec le désir d'y trouver la preuve de l'originalité de la civilisation grecque, que Wolf n'a abordé les poèmes d'Homère avec le dessein d'y trouver l'œuvre collective d'un peuple, que Cuvier n'a commencé l'examen des restes zoologiques d'un monde disparu, avec l'idée préconçue des êtres gigantesques qu'il allait découvrir. Pour les uns et pour les autres, l'idée, la révélation ont jailli de l'étude des textes et des objets. En cela, on peut dire, est le mérite réel et incontestable de la philosophie allemande du dix-neuvième siècle ; elle a rendu impossibles les recherches isolées purement matérielles, stériles par conséquent, en habituant les esprits à appliquer des méthodes et des vues d'ensemble. Les systèmes de Fichte, de Schelling, de Hegel, ne seront plus que des *curiosa* de l'histoire littéraire, que leur esprit vivra encore dans les sciences auxquelles ils l'ont communiqué. La philosophie allemande a spiritualisé, ou, pour parler plus exactement, idéalisé la science ; grâce à elle, il n'y a pas jusqu'aux sciences naturelles et exactes qui ne soient imbues aujourd'hui de cet esprit ; et il ne faut pas se lasser de répéter la devise si rabattue de la libre recherche : l'esprit vivifie et la lettre tue. Dans la philologie, en particulier, les vues d'ensemble et l'élévation qui la caractérisent aujourd'hui, sont dues, presque en entier, à cette infusion d'esprit philosophique.

Il y a cependant une qualité plus exclusivement

allemande encore que l'esprit philosophique, qualité qui rendait ce groupe d'érudits merveilleusement propre à la grande tâche dont il s'était chargé et qui le soutint, en effet, dans son entreprise gigantesque : je veux parler de cette puissance d'intuition, j'allais dire de divination, dont l'allemand semble particulièrement doué et qui l'a si souvent mis à même de découvrir ce qui restait caché à des yeux moins pénétrants. C'est ainsi qu'au mineur exercé un léger reflet, inaperçu du profane, révèle l'existence d'une riche mine de précieux métal qu'il se met aussitôt à creuser et à mettre au jour sous les regards étonnés de ceux qui l'entourent. L'originalité et le mérite des Niebuhr, des Böckh et des Otfried Müller sont surtout dans cette seconde vue qu'appuient et confirment les recherches matérielles les plus étendues et les plus méthodiques.

Quand Niebuhr, nourri des traditions du libre pays des Dithmarses, foula le sol de l'Italie et que des usages antiques, religieusement ou naïvement conservés par le paysan romagnol, l'entouraient vivants, son regard pénétrant vit naître et grandir devant son imagination créatrice toute la commune latine qui devait dominer le monde [1]. Courageusement il se mit à l'œuvre, refit presque son œuvre, scruta, examina, compara les textes, les inscriptions, les lois, étudia de nouveau la république natale et ses destinées héroïques au moyen âge, revint à l'Italie, suivit le cours de ses rivières, mesura les hauteurs des montagnes, étudia la culture du sol, observa le caractère de l'homme, puis réfléchit à la nature humaine et aux lois qui président à la formation des légendes populaires, et bientôt le monde étonné vit s'élever une Rome qu'il n'avait pas soupçonnée jusque-là, la vraie Rome des Sabins. Il est vrai que ces découvertes de l'intuition historique trouvèrent, surtout en France, beaucoup d'incrédules et beaucoups d'ingrats. Je ne parle pas de ceux-ci. Cette grande famille des esprits jaloux qui voit dans toute œuvre de génie comme une injure faite à sa médiocrité et qui croît être critique parce qu'elle sait y découvrir des imperfections, est incorrigible. Ce serait peine perdue que d'essayer de lui faire comprendre le génie qui agissant par un acte spontané de création, ne se comprend que par un acte spontané de conception. La sublime parabole de l'œuf de Colomb lui a été racontée en vain ; toujours prête à exalter des mérites ignorés et stériles aux dépens des œuvres éclatantes ou fécondes, elle croit triompher en déterrant quelque Vico ou Beaufort qui a dit depuis longtemps les vérités auxquelles les Wolf et les Niebuhr ont attaché leur nom. Autre chose est

[1] Cf. l'introduction de R. G. Jacob à *B. G. Niebuhr's Briefe an einen jungen Philologen*. Leipzig, 1839, p. 71 et suiv., et *Lebensnachrichten über B. G. Niebuhr*. Hamburg, 1838. I, 531, II, 244, 251, 302, 330-332, 369, 371.

d'entrevoir obscurément, comme Casaubon ou Bentley l'ont fait mieux que Vico, une vérité possible, autre chose la volonté et le courage de poursuivre ces doutes, de reconnaître à travers mille sentiers obscurs et détournés le chemin qui, des clairs-obscurs des suppositions, conduit au jour de la vérité; autre chose, exprimer des pressentiment vagues, argumenter sans méthode, entasser une érudition désordonnée et des aperçus incohérents, comme le fit Vico, ou démolir, comme Beaufort et Pouilly; autre chose, élever une construction solide par une argumentation systématique et apporter les preuves scientifiques, autant que l'organisme vivant supporte la preuve exacte [1]. Aussi la postérité n'a point été injuste en faisant remonter, pour prix de leur labeur, de leur énergie, de leur foi, l'honneur d'avoir découvert des mondes nouveaux à Colomb, à Wolf et à Niebuhr. Quant aux incrédules, leur sentiment mérite plus de respect sans doute, puisqu'il a sa source dans un des sentiments les plus respectables de l'homme, dans l'attachement aux idées traditionnelles qu'il ne voit détruites qu'avec douleur; il n'est pas plus fondé.

[1] Si Niebuhr, dans l'histoire des origines de Rome, a commis des erreurs, aujourd'hui redressées, ce n'est point par défaut d'esprit scientifique, mais par une confusion inadmissible du mythe et de la poésie épique. La gloire de Niebuhr est d'ailleurs bien moins dans sa preuve de l'incertitude des premiers siècles de Rome, que dans la découverte de la véritable nature de la lutte entre les plébéiens et des patriciens et dans le récit de cette lutte.

Que n'a-t'on pas dit de cette critique destructive des Allemands, bien moins impitoyable cependant que celle des Grote et des Cornwall Lewis! On n'aurait qu'à regarder d'un peu plus près pour voir que si M. Droysen traite durement des rhéteurs comme Quinte-Curce, il est plein de respect pour l'autorité d'un Appien. Et Niebuhr, puisque c'est à lui surtout qu'on reproche ce mépris des autorités anciennes, y a-t-il une page de son œuvre, surtout de ses monographies et de ses leçons, qui agirent bien plus profondément que son *Histoire romaine*, où il ne prenne la défense des anciens contre les esprits légers qui, à la moindre invraisemblance, se permettent de rejeter leur témoignage? Que n'a-t-il pas dit en faveur d'Hérodote, que Voltaire traitait de menteur? Que de fois ne s'est-il pas appliqué à prouver son authenticité? Son œuvre entière, enfin, n'est-elle pas bien plutôt une réédification qu'une destruction? Ce caractère est resté à la science allemande de tout le siècle; et les deux philologues qui partagent avec lui l'honneur d'être à la tête de l'école historique, Böckh et Otfried Müller, ont beaucoup moins détruit l'histoire traditionnelle d'Athènes et de Sparte, qu'ils ne l'ont reconstruite. Mais ces reconstructions elles-mêmes ont souvent été attaquées comme arbitraires, comme purement hypothétiques, parce qu'on oubliait combien de fois ces savants hésitent à affirmer une chose qui leur semble probable, unique-

ment parce qu'ils ne peuvent la prouver; combien

vantage, et c'est à l'histoire primitive que doit s'ap-

ment parce qu'ils ne peuvent la prouver ; combien de fois ils avertissent leurs élèves de ne pas confondre ce qu'ils donnent comme leur opinion personnelle avec ce qu'ils regardent comme acquis à la science. En un sens, on ne saurait en disconvenir, le travail de la philologie allemande moderne se fonde sur des hypothèses ; mais il ne faut jamais oublier la nature des sciences historiques, qui est essentiellement et forcément hypothétique. La certitude n'existe que dans les sciences naturelles et exactes. Dans l'histoire une infinité de nuances nous échappent, parce que la matière scientifique, l'homme, le peuple, la civilisation, est complexe et ne saurait se réduire par l'analyse abstraite à des formules exactes. Les lois historiques ne sont que des lois approximatives infiniment variables. Les causes des événements sont multiples et souvent impénétrables ; les motifs des actions restent toujours une énigme, indéchiffrable autrement que par la divination. Les témoignages des hommes sont faussés par l'intérêt, par les passions, par l'ignorance. Les faits contemporains eux-mêmes se dérobent dans leur plus grande partie à la connaissance et nous forcent à faire des suppositions plus ou moins probables ; à plus forte raison la probabilité joue-t-elle un rôle prédominant dans l'histoire des temps primitifs. Pourvu que l'hypothèse soit vraisemblable, nous devons l'accepter jusqu'à ce qu'on nous en présente une autre qui le soit da-

vantage, et c'est à l'histoire primitive que doit s'appliquer sans restriction le mot de M. Renan : » La vérité est dans les nuances. »

Loin donc de faire un reproche à l'école historique de l'Allemagne, on devrait lui savoir gré d'avoir présenté des hypothèses plausibles, parce que tel est le devoir de l'historien, bien différent de celui du simple critique. Celui-ci peut se contenter d'examiner les faits divers et contradictoires qui sont rapportés ; l'historien, s'il mérite ce nom, c'est-à-dire s'il a ce coup d'œil intuitif qui est audessus de toute érudition, doit en tirer une conclusion, à moins que les faits ne s'y refusent absolument[1]. Nous ne lui demandons pas de toiles blanches, nous en exigeons un tableau[2]. C'est ici

[1] « Alors même qu'il n'espérerait pas en trouver une solution entièrement satisfaisante, un historien doit se poser certaines questions », etc. (Thirlwall, *Histoire de la Grèce ancienne*, trad. Ad. Joanne, Paris, 1847, vol. I, p. 22).

[2] C'est ce qu'a trop souvent oublié le savant anglais auquel nous devons la remarquable *Histoire de la Grèce*, Grote (V. les analyses que Prosper Mérimée en a données dans la *Revue des Deux Mondes* et la traduction de M. de Sadous, 19 vol., Lacroix, 1864 à 1867. Cette abstention complète de l'hypothèse et des conclusions, qui lui a été vivement reprochée par plusieurs écrivains anglais d'une grande autorité, Thirlwall et Max Müller, ce *manque de courage scientifique* (expression de Max Müller, *Essai de mythologie comparée*, trad. française. Paris, Durand, 1859, p. 50), qui laisse presque toutes les questions difficiles sans solution, font des trois premiers volumes de l'œuvre de Grote une encyclopédie fort utile à consulter, sans doute, mais leur ôte absolument le caractère d'une œuvre historique (Comparez Thirlwall, *l. c.*). Tel n'est pas l'avis d'un éminent critique français, M. Léo Joubert, qui, malgré son

précisément que l'intuition historique prend une place importante. Pour créer au dehors une œuvre d'art, il faut l'avoir créée d'abord tout entière dans son imagination, et lorsque le sujet de cette œuvre d'art est l'histoire d'un peuple, ce peuple doit avoir vécu dans l'esprit de l'historien.

On reproche avec raison à l'Allemand de n'avoir pas ces fortes attaches au sol natal qui distinguent les peuples latins. On blâme justement cette facilité, cette souplesse peu enviables avec lesquelles il s'acclimate à l'étranger, se *francise*, *s'anglise*, *s'italianise* jusqu'à perdre le souvenir de la terre de ses pères, parfois, hélas ! jusqu'à la renier. Ici, au moins, cette triste facilité l'a admirablement servi. Avec une promptitude et une justesse merveilleuses, il se transporte au milieu des peuples éloignés, à des époques reculées. Il oublie son poêle du Nord, sa brume et jusqu'à ses gouvernements tracassiers et mesquins, pour s'asseoir à la table commune du Spartiate, comme si c'était là sa place légitime ; il entre avec Périclès et Socrate dans la maison élégante d'Aspasie ; il se mêle à la foule qui court à la Pnyx tumultueuse ; hier il était croyant Castillan et suivait le Cid dans ses combats chevaleresques ; aujourd'hui il est Athénien déluré, et écoute avec un fin sourire les poétiques invectives d'Aristophane, s'enthousiasme avec Platon et aiguise des épigrammes avec Lucien. Il préfère cependant ces temps naïfs qui lui rappellent son propre passé, ces commencements d'une religion inspirée par la nature mystérieuse, cette vie des petits hameaux grecs et ses héros pleins de simplicité, cette noblesse guerrière des hommes libres si semblables aux ducs et comtes des barbares Germains qui envahirent le monde romain ; il aime à s'identifier avec le Grec d'Homère, et il ne répugne pas même, s'il le faut, à partager avec Ulysse la couche hospitalière que lui offre le vieux porcher Eumée.

Ce don merveilleux de l'Allemand qui l'a si

admiration pour Otf. Müller, — car il le qualifie d'*érudit de génie*, — croit devoir le placer à cet égard au-dessous de Grote : « Si Otfried Müller n'a pas le souffle puissant de Niebuhr, il possède une érudition plus déliée, un goût plus délicat. S'il ne va pas au vrai d'un élan aussi impétueux, il s'écarte du faux avec un tact plus sûr. Enfin, tandis que Niebuhr, incomparable dans l'invention, ne réussit jamais à exposer ses idées d'une manière satisfaisante, Müller est singulièrement heureux dans l'exposition et compose ses livres avec un art peu commun en Allemagne. Il semble donc qu'il échappe aux défauts, ou abus de qualités, si souvent reprochés à ses compatriotes. Non, il a les mêmes défauts, mais dans une mesure plus séduisante. Son esprit très fin aperçoit des analogies qui n'existent pas. Il est si amoureux de la lumière qu'il en crée une factice, même dans ces espaces vides où doit régner l'éternelle obscurité. Il a beau se tenir en garde contre son savoir et ses idées, idées et savoir débordent ; son opulence éclate en dépit des lois somptuaires qu'il s'impose. Il ne peut se résoudre à ignorer, et, quoi qu'il en ait, il faut qu'il devine. A côté de ses *Minyens d'Orchomène*, de ses *Doriens*, lisez les premiers volumes de Grote, et vous serez frappés de la différence des deux esprits ; vous n'admirerez pas moins l'un, mais avec l'autre vous vous sentirez plus près de la vérité » (Léo Joubert, *Essais de critique et d'histoire*, p. 4).

puissamment servi dans ses études sur l'antiquité, donnerait à son œuvre un caractère presque poétique si, hélas ! il ne fallait à la poésie, outre l'imagination créatrice, la mesure et la forme, deux choses qui font, presque toujours, défaut à la science allemande, qui lui font si bien défaut, qu'en cela même on est tenté de voir un dernier trait distinctif qui achève de peindre le caractère général de la science allemande au dix-neuvième siècle. On n'est pas en droit, certainement, d'exiger que tout naturaliste écrive comme Buffon, et que tout savant compose comme Augustin Thierry, pas même que tout archéologue attache le lecteur profane comme Ampère ou M. Vitet. Cependant le manque absolu de composition et la lourdeur incomparable du style, chez la plupart des savants allemands, sont plus que des inconvénients, ce sont des vices qui portent un tort considérable et aux idées qu'ils défendent et aux connaissances qu'ils accumulent, à la diffusion surtout de ces idées et de ces connaissances. Si les Français sacrifient parfois un peu trop l'*estre* au *paraître,* ne peut-on pas dire de l'Allemand qu'il néglige par trop le paraître, qui, après tout, est aussi nécessaire à l'être que le corps l'est à l'âme ? Qui n'a été mis au supplice à chercher péniblement des idées, souvent grandes et fécondes, à travers le langage compliqué, torturé, hérissé d'incidentes, d'un savant allemand ! Qui n'a dû s'armer de toute sa patience, de toute sa pénétration, de l'attention la plus soutenue pour suivre la marche de ces idées, interrompue ici par une digression, arrêtée là par un détail matériel ou par la discussion critique d'un fait ! Qui n'a vu l'exposition d'une théorie ou d'un système succéder brusquement à une énumération de faits ou de noms propres ; des points essentiels rejetés au bas des pages ; des questions d'un intérêt tout à fait secondaire largement développées dans le texte ! Qui n'a manié ces gros volumes de papier buvard, sans alinéas, sans index, sans tables de matières, où tant de science, d'idées nouvelles et justes, de poétiques images et d'ingénieuses comparaisons, tant d'amirables tableaux et portraits sont enfouis pêle-mêle et semblent attendre la main ordonnatrice qui les mette dans un jour favorable ! Ne dirait-on pas une collection de précieuses œuvres d'art encombrant une décharge où ne pénètre qu'une lumière à peine suffisante à dégager, au milieu de la poussière et du fatras, une toile qui vous pénètre d'admiration, un buste dont la beauté vous frappe d'étonnement ? Sans doute, il y a d'éclatantes exceptions, mais elles sont rares, et ne font que mieux ressortir la déplorable négligence que la grande majorité des écrivains allemands mettent dans la construction de leurs œuvres. On ne saurait contester davantage que, depuis quarante ans environ ,une nouvelle école d'historiens et de savants s'est formée, qui,

elle, manie la langue avec plus de souplesse, de clarté et surtout de respect que les prédécesseurs, et qui attache un certain prix à la façon dont les faits et les idées sont groupés et classés, mais cette école n'a point les mérites de la génération précédente. Plus tournée vers la vie pratique et l'application immédiate, préoccupée de politique plus que de science, cette école n'a ni l'originalité, ni l'initiative, ni la hardiesse pleine de spontanéité, ni le désintéressement, ni l'enthousiaste dévouement à la science, ni même la solidité des études qui distinguaient à un si haut point les savants allemands de la première moitié de ce siècle.

Deux courants d'études que les circonstances favorisèrent singulièrement, devaient être d'un secours particulier à la philologie renouvelée. On commença, dans les premières années de ce siècle, à s'occuper avec une ardeur extraordinaire des origines de la littérature moderne ; de nombreux voyageurs parcoururent en tous sens les deux péninsules classiques et en rapportèrent des révélations inattendues.

L'histoire et la littérature de l'âge héroïque de l'Europe moderne offraient des analogies frappantes avec celles de la Grèce antique. Légendes, mœurs, idées, rappelaient sans cesse, en les éclaircissant, les temps primitifs de la Grèce et de Rome. On se familiarisa de plus en plus avec la manière de voir si naïve des peuples à leurs débuts historiques ;

on assistait, pour ainsi dire, à la naissance de leur religion, de leurs institutions, de leurs traditions. On étudiait les lois des conquêtes, les formes presque enfantines de la propriété et de l'Etat, l'influence des races, la situation des vaincus, le caractère des monarchies aristocratiques. Une histoire authentique était là, qui permettait de contrôler le procédé mystérieux par lequel le fait historique devient légendaire, d'observer la forme qu'il prenait dans la poésie nationale, de remarquer par quelles voies detournées le fait, ainsi transformé par la poésie populaire, rentre dans l'histoire prétendue authentique, et on ne manqua d'appliquer les résultats de ces études, promues surtout par les illustres frères Grimm, portées au plus haut degré de perfection par Aug. Thierry et Fauriel, à l'histoire des origines grecques et romaines.

Après les analogies qu'offrait le développement historique des peuples du Nord, rien ne pouvait jeter un plus grand jour sur les commencements du peuple grec que l'étude du pays. Déjà les voyageurs anglais[1], quoiqu'ils ne fussent peut-être pas suffisament versés dans la philologie classique, avaient donné des relations curieuses qui avaient servi à expliquer bien des points obscurs de la mythologie et de l'histoire grecques ; le résultat des investigations de voyageurs qui tous joignaient

[1] Les relations de Gell et de Leake ont été de la plus grande utilité pour les savants allemands.

à une érudition solide l'esprit observateur[1], donnèrent une impulsion nouvelle aux recherches mythogiques et historiques, impulsion dont la génération actuelle ressent encore les effets. Un coup d'œil jeté sur la *Mythologie* du regrettable L. Preller, ou sur le *Péloponèse*, les *Ioniens* et l'*Histoire grecque* de M. E. Curtius, prouve l'importance qu'ont acquise, dans la science, l'étude du théâtre de l'histoire ancienne et l'inspiration des lieux. Qu'on se rappelle le parti qu'Otfried Müller sut tirer, pour son histoire des origines grecques, des travaux des voyageurs anglais et français ; les révélations que le sol du Latium fit à Niebuhr et à Michelet ; qu'on se souvienne que toute cette science de la géographie ancienne[2], qui a tant contribué à préciser nos notions sur l'antiquité, se base principalement sur les résultats de ces voyages. Les travaux divers de MM. Beulé, Ern. Desjardins, Perrot, et d'autres élèves de l'école d'Athènes, ont montré à la France l'importance de l'autopsie pour les sciences historiques.

D'un autre côté, ainsi qu'Otfried Müller l'a fort bien compris, l'impression qu'exerçait la nature extérieure sur l'âme des Grecs peut seule nous expliquer un grand nombre de mythes, incompré-

[1] Nous songeons à Ross, Fiedler, Griesebach et surtout à Forchhammer.

[2] Telle que l'ont établie Voss, Mannert, Forbiger, Ukert, Völcker.

hensibles dès qu'on les détache de leur sol natal. C'est encore la configuration géographique, les nombreux golfes formant autant de presqu'îles presque isolées, les crêtes de montagnes rayonnant d'un centre commun et divisant le pays en de nombreuses vallées séparées, qui font mieux comprendre le morcellement de la Grèce en tant d'invidualités politiques, occupant chacune une région distincte. Ce sont les défilés des grandes montagnes et leurs communications qui servent à expliquer des migrations qu'on trouvait si étranges autrefois, et permettent de remonter au berceau des diverses tribus et d'en suivre la marche, les arrêts et les établissements. La nature du sol et de la végétation, la vue de la mer et des rivières ont donné la clef de bien des problèmes de l'histoire politique, et même du caractère des diverses races. Mais c'est surtout pour l'explication des conceptions quelquefois bizarres de l'imagination grecque que la vue de ces phénomènes de la nature méridionale est importante. La forme des rochers et des grottes, les méandres des ruisseaux, le travail volcanique au sein des montagnes, les effets de lumière sur la mer, les contours de l'horizon, révèlent la mythologie, comme le spectacle de la mer Egée, de ces îles que le regard atteint facilement, et qui semblent rassurer et inviter le navigateur, révèle la vie du peuple grec dans cet heureux bassin de l'Archipel. Qu'on ajoute la clarté, la vivacité, le natu-

rel et je dirais la vraisemblance, si je ne craignais d'être mal compris, que la vue des pays historiques donne au récit des écrivains qui les ont visités avec des yeux ouverts, et on comprendra la portée de ce nouvel auxiliaire de l'histoire ancienne.

Tels sont les traits principaux qui caractérisent la philologie allemande du dix-neuvième siècle et l'école historique en particulier. Il en ressort quelle fut l'idée qu'Otfried Müller s'était dès ses débuts formée de la tâche du philologue.

Ce que Müller, ce que l'école historique ne purent achever, la génération qui leur a succédé l'accomplira-t-elle ? A bien des égards, elle y semble éminemment propre, et il est certain qu'elle y est préparée de longue main ; mais elle fera autrement que n'auraient fait les hommes de 1825. Autant qu'il est permis de juger une époque au milieu de laquelle on se trouve, on peut dire que son caractère, ses tendances, sa forme même, la séparent nettement de la génération de savants qui a illustré l'Allemagne dans la première moitié de ce siècle.

Il est toujours difficile de tracer des lignes de démarcation exactes et d'une évidence mathématique dans l'histoire de l'esprit humain. Affirmer qu'une période finit aujourd'hui et qu'une autre commence demain, c'est comme si l'on voulait indiquer l'heure précise qui sépare l'enfance de l'adolescence, la jeunese de la virilité. Toutefois, s'il fallait des dates, nous indiquerions volontiers les dix années de 1837 à 1848 comme celles pendant lesquelles cette transformation s'est opérée dans la philologie allemande. L'acte des sept professeurs de Göttingue qui, à la première de ces dates, quittèrent la vénérable Georgia-Augusta, plutôt que d'approuver la violation de la constitution hanovrienne, est un des faits les plus importants dans l'histoire de l'Allemagne du dix-neuvième siècle. C'est le premier signe d'un esprit nouveau. La science descend des hauteurs sereines de l'*objectivité* dans l'arène des passions et des intérêts politiques, et, par ses plus illustres représentants, commence à réclamer sa part de la vie réelle et pratique, et celle-ci à réagir sur la science. L'Allemagne, lassée d'une activité purement intellectuelle, aborde enfin d'une façon pratique les questions qui occupent depuis longtemps les peuples majeurs [1].

[1] Il y paraît bien dans les œuvres des deux savants les plus illustres d'entre les sept, après les frères Grimm, dans les œuvres de Gervinus et de Dahlmann. On a caractérisé naguère de main de maître (voir l'article de M. Klaszco sur l'Allemagne, *Revue des Deux-Mondes*, 1er décembre 1862 et 15 janvier 1863, etc.) l'action du premier de ces écrivains et la portée qu'eut la publication de l'*Histoire de la poésie allemande*, véritable cri de guerre contre l'épicuréisme littéraire de l'époque classique. Le second, abandonnant définitivement l'histoire érudite qui avait fondé sa réputation, se tourna tout entier vers l'histoire presque contemporaine. Renonçant au public savant pour lequel il avait écrit son *Histoire du Danemark*, Dahlmann composa successivement ses deux célèbres manuels de constitutionnalisme, l'histoire de la *Révolution d'Angle-*

La philologie elle aussi se ressentit du courant nouveau. Les hommes dont les œuvres avaient le plus marqué dans l'érudition classique, commencèrent à abandonner ces études sévères, ou, s'ils y persévéraient, à y mêler le souvenir des passions contemporaines [1].

Le goût des œuvres d'ensemble et une préoccupation plus grande de la forme signalèrent également cette époque. L'ouvrage posthume d'Otfried

terre et celle de la *Révolution française* ; abrégés populaires qui sont considérés aujourd'hui comme classiques et qui forment comme le catéchisme des doctrinaires ou libéraux modérés de l'Allemagne.

[1] C'est ainsi que le savant auteur des *Hellenika*, M. Forchhammer, qui devait écrire plus tard le fameux *Democratenbüchlein*, publia, dès 1837, son *Socrate et les Athéniens* ou les *Lois et les Révolutionnaires* : et quatre ou cinq ans plus tard, le vénérable Wachsmuth dit adieu aux antiquités, qui lui avaient valu tant de notoriété, pour s'engager dans l'étude de l'histoire contemporaine et des partis politiques, terrain qu'il ne devait plus abandonner. M. Droysen, après de brillants débuts philologiques, tels que ses Essais sur le théâtre grec et ses remarquables traductions d'Eschyle et d'Aristophane, donna son beau volume sur *Alexandre le Grand*, le meilleur ouvrage historique peut-être de l'Allemagne, et bientôt après son *Histoire de l'Hellénisme*, où déjà les préoccupations de forme artistique et d'idées modernes se trahissent à chaque page ; puis, abandonnant complétement l'antiquité, se voua tout entier à l'histoire moderne, où la Prusse et les guerres de délivrance le captivèrent particulièrement. M. Roscher, dont les travaux sur Thucydide promettaient tant à la science philologique, se jeta sur l'économie politique et y a acquis une réputation solide et une grande autorité. Le plus célèbre des archéologues allemands, O. Jahn, quitta l'antiquité pour la musique, publia une édition critique du *Fidelio* et écrivit une *Vie de Mozart* qui est dans toutes les mains. Bien d'autres imitèrent, avec moins d'éclat, ces exemples remarqués.

Müller lui-même, l'*Histoire de la littérature grecque*, bien que le sujet soit tout à fait dans le cercle des études précédentes de ce savant, quelle n'est pas la distance qui le sépare de ces travaux ! Comme l'érudition y est cachée avec soin, comme les résultats des plus profondes recherches sont simplement présentés, comme on voit que l'auteur parle à un public pour lequel, vingt ans avant, il n'aurait peut-être pas daigné écrire ! Ne peut-on pas en dire autant de l'*Aperçu de la littérature grecque* de Bernardy, dont les dernières éditions surtout, complètement refondues, portent visiblement l'empreinte du désir de vulgarisation de l'auteur ? Car c'est surtout depuis 1848 que les travaux de la science allemande offrent ce caractère particulier, qui jette un jour si frappant sur la transformation qu'a subie la vie d'outre-Rhin. Il semble qu'on ait hâte de régler ses comptes avec le passé, de consigner les acquisitions de l'époque précédente, de constater et de résumer les résultats obtenus, afin de pouvoir se tourner ailleurs sans remords de conscience. C'est à peine [1] si l'on voit encore de temps en temps quelques-unes de ces savantes monographies, souvent indigestes, mais presque toujours remplies d'idées nouvelles qui pullulent dans les catalogues de Leipzig, de 1795 à 1848. Tout le monde se met à rassembler dans des

[1] Tout ceci fut écrit en 1864. Depuis 1870 les choses ont un peu changé et les études de détails ont été reprises.

œuvres substantielles les données éparses, les découvertes authentiques des savants de la génération passée. Quelques-uns, comme Welcker, résument le travail de longues vies consacrées aux études les plus diverses ; d'autres, comme M. Duncker, donnent des encyclopédies mythologiques, historiques, littéraires, philosophiques et artistiques de l'antiquité entière, dans une forme accessible à tous, ou font de savantes compilations de travaux spéciaux, comme Schwegler, dans son *Histoire romaine*[1].

Partout des travaux d'ensemble, de recueil, de résumé. Les vues originales et hardies, propres aux grands génies qui ouvrent des voies nouvelles à

[1] Preller, par exemple, qu'une mort prématurée enleva à la science, après avoir débuté par des monographies fort remarquées sur des sujets mythologiques, écrit un manuel de toute la mythologie grecque et romaine à la hauteur de l'état actuel de la science ; Gerhard, l'auteur de tant de recherches importantes, entreprend la même tâche, et Eckermann suit le plan et la méthode d'O. Müller, en composant une histoire des religions. M. Schoemann lui-même, occupé naguère de spécialités telles que le droit public des Grecs, ou la procédure chez les Athéniens, daigne faire un compendium complet des *Antiquités grecques,* à l'usage des classes cultivées, et trouve un imitateur dans le savant M. Lange, qui fait un travail analogue sur l'ensemble de la vie romaine. M. Maurice Carrière recueille, dans un ouvrage de seconde main, tout ce que la science allemande a révélé sur la première civilisation orientale. M. Jul. Braun écrit une histoire complète de l'art dans l'antiquité. MM. Haupt et Sauppe se consacrent à cette belle collection des auteurs classiques, entreprise en vue d'en faciliter et populariser la lecture et qui a eu tant de succès ; et on pourrait multiplier à l'infini ces faits caractéristiques.

l'esprit humain et qui transforment les sciences, ces belles découvertes ou, pour parler plus exactement, ces révélations et initiations qui ont signalé le commencement du siècle, semblent être épuisées. L'idée première de la mythologie comparée elle-même qui n'a pu se développer que de notre temps parce que les matériaux n'étaient pas encore suffisamment préparés, il y a quarante ou cinquante ans, l'idée de cette nouvelle science appartient à la génération de 1820 — comme le prouve la prédiction d'O. Müller sur l'avenir et l'importance réservés à ces études — bien qu'elle n'ait été cultivée avec un fruit réel pour les sciences historiques que de nos jours par des écrivains comme Ad. Kuhn et M. Max Müller, profondément versés dans la linguistique.

Ce qui, dans les ouvrages de la génération nouvelle, frappe bien plus encore que leur caractère encyclopédique, c'est leur forme. On sent à leur lecture que le public s'est sensiblement augmenté et transformé. L'Allemagne d'il y a cinquante ans n'avait que deux classes de lecteurs, les savants et les ignorants. Cette classe moyenne, fort lettrée et qui cependant ne fait pas son métier des lettres, cette classe qui fait un si grand honneur à l'Angleterre et à la France, et qui est la véritable force de ces pays, faisait complétement défaut à l'Allemagne. Elle commence à se former. L'Allemagne possède aujourd'hui, comme les deux nations occidentales, ses *Revues*, ces organes réguliers de la vie intellec-

tuelle sérieuse, et non professionnelle ; elle cherche à donner à ses livres une forme séduisante. Il suffirait presque de voir un volume dans l'étalage d'une librairie pour juger de la différence. Une couverture élégante entoure les feuilles qu'on ne se donnait pas la peine de plier ; un papier blanc et de belles marges flattent les yeux, et le profane se sent rassuré en voyant que les notes ont complètement disparu. Cette première impression n'est pas trompeuse. Qu'on lise par exemple, l'histoire de M. Duncker, que nous venons de mentionner, et mieux encore, le premier volume de l'*Histoire grecque* de M. Curtius, qu'on les compare, nous ne disons pas avec les auteurs allemands d'il y a cinquante ans, mais avec Connop Thirlwall ou Grote, on sera frappé de ce style facile et coulant, de ces périodes limpides et claires, de la proportion de toutes les parties et de la division simple et agréable de ces parties. La puissance créatrice du génie allemand n'y est plus obscurcie et entravée par un voile grossier et lourd. Les tableaux du paysage grec, les portraits de ses hommes d'État et de ses guerriers, la peinture de la vie domestique, celle de la vie publique, ressortent avec une vivacité, une ἐνάργεια, une netteté toutes concrètes. Le premier volume de l'*Histoire grecque* de M. Curtius n'est plus un ouvrage d'érudition, c'est une œuvre d'art. Est-ce à dire que ce soit une œuvre superficielle? A Dieu ne plaise ; et ce n'est pas

dans le pays d'Augustin Thierry qu'un témoignage donné à la beauté de la forme sera considéré comme un soupçon élevé contre la solidité du fond [1]. Il est rare que l'Allemand ne soit pas scrupuleusement consciencieux en ce qu'il fait, et la plupart des savants dont nous parlons ont mené de front le travail de source et les études de seconde main, dont la science, dans son état actuel, ne saurait se passer. C'est aux sources cependant qu'ils ont toujours contrôlé ces études, et ce n'est qu'après avoir acquis une certitude presque complète dans chaque détail qu'ils ont abordé l'œuvre d'ensemble. Qu'on se garde donc de supposer ici une vulgarisation superficielle, ruineuse pour la haute science, sans profit réel pour le grand public. Les ouvrages en question exigent chez le lecteur une éducation libérale sérieuse, et, s'ils ne l'initient pas dans tous les dédales d'une critique érudite, ils demandent cependant qu'il soit au courant des principaux problèmes de la science historique.

La portée de ce changement et de cette préoccu-

[1] Je n'ignore pas les critiques qu'a soulevées le livre de M. Curtius ; mais il me semble qu'elles ne font que confirmer ce que j'ai dit plus haut. Elles ne s'attaquent nullement à son érudition ; ce qu'elles lui reprochent principalement, c'est d'avoir tenté, dans sa fameuse théorie sur les Ioniens, d'imiter les Niebuhr et les O. Müller, en voulant établir un nouveau système, au lieu de résumer les travaux des prédécesseurs, ainsi qu'il l'a fait dans presque tout le reste de son ouvrage. V. E. Curtius, *Histoire grecque, trad. de l'all. sur la 5e édit., par A. Bouché-Leclercq.* Paris, Leroux, 1879 et suiv.

pation tout artistique de la forme, qui a pénétré dans la science, est plus grande qu'on ne serait tenté de le croire tout d'abord. Elle ne prouve pas seulement l'existence d'une classe de lecteurs qui manquait à l'Allemagne d'autrefois : elle montre aussi que des rapports plus intimes ont commencé à rapprocher l'une de l'autre la science et la vie pratique. De même qu'on a quitté les hauteurs de la spéculation métaphysique pour enseigner une philosophie à la portée du sens commun et d'un matérialisme parfois choquant, on abandonne de plus en plus les régions obscures des époques primitives pour étudier au grand jour de l'histoire les événements politiques des âges qui ressemblent au nôtre ; ce n'est plus Lycurgue et Romulus, c'est Périclès et César qui occupent les historiens d'aujourd'hui, si ce ne sont pas des sujets modernes d'un intérêt plus direct encore; car ils sont nombreux les écrivains qui, sans aucun doute, se seraient plongés, il y a cinquante ans, dans les paisibles investigations de l'érudition impartiale, et qui, aujourd'hui, abordent les questions brûlantes de la politique et de l'histoire nationale. C'est par centaines, en effet, qu'il faut compter aujourd'hui les publications annuelles sur les guerres de 1813, par exemple. Même dans presque tous les ouvrages récents de l'érudition — je ne rappelle ici que la célèbre *Histoire romaine* de M. Mommsen[1] — on

[1] Voir l'article que la *Revue des Deux-Mondes* a consacré à

sent le souffle de la passion populaire. Ce n'est pas qu'on soit revenu à l'histoire aux intentions didactiques du dix-huitième siècle, sorte de cours de la science du gouvernement, destiné « à faire profiter l'avenir des leçons du passé. » Hélas ! on n'est que trop convaincu, pour en avoir fait la dure épreuve, que l'exemple des générations passées ne profite pas plus aux générations présentes, que l'expérience d'un individu ne peut remplacer celle d'un autre. Mais il y a là je ne sais quoi de militant. On sent que les auteurs modernes ont vécu de la vie de leur siècle, qu'ils en ont partagé les émotions, qu'ils ont été, par l'intérêt, au moins, mêlés aux événements publics ; que les luttes du présent auxquelles ils ont assisté, soit comme acteurs, soit comme spectateurs émus, leur ont révélé la nature intime des luttes de jadis ; qu'ils ont quitté le cabinet, que, pour étudier le *forum,* ils se sont rendus au *forum,* et qu'en parlant du passé et de pays lointains, ils ne perdent jamais de vue la patrie et le dix-neuvième siècle. On voit, en un mot, que c'en est fini de l'Allemagne paisible et érudite de 1820, naïve et pourtant pédante, érudite et pourtant idyllique. Qu'il est loin de nous cet âge d'or

cet ouvrage et comp. aussi le numéro du 15 mai 1863 sur la *Philosophie de l'histoire romaine* de M. Saint-René Taillandier. La *Revue germanique* en a donné une analyse étendue, et la librairie Franck en a publié une traduction en 8 vol. (trad. p. C. A. Alexandre). Paris, 1863 à 1872.

où, sous les regards d'une bureaucratie méticuleuse, se produisaient les théories les plus hardies d'une philosophie transcendante, où tous les échos répétaient le gazouillement des poëtes lyriques, et où toute la jeunesse des classes moyennes aurait cru déroger en abandonnant les carrières soit-disant libérales et avec elles le culte de l'intelligence. Une ère nouvelle a commencé, l'ère des combats virils. Dans ces combats l'Allemagne apporte sans doute ses vertus de longaminité et de patience, mais aussi sa ténacité et son obstination persévérante. Si elle y met peut-être une certaine sentimentalité qui est propre à son caractère, elle n'en paraît pas moins résolue à ne plus abandonner le champ de bataille, et la voix de la tribune couvrira pendant longtemps le murmure pacifique de l'érudition désintéressée et étrangère à la vie nationale.

III

VIE ET CARACTÈRE D'OTFRIED MÜLLER.

Karl-Otfried-Müller naquit à Brieg en Silésie, le 28 avril 1797 [1]. Son père, pasteur protestant de

[1] Voy. Ed. Müller, *Biographische Erinnerungen an K. Otfried Müller*, (dans les *Kleine Schriften K. O. Müller's*, (I, Breslau, 1847). — Friedr. Lücke, *Erinnerungen an K. Otfr. Müller*. Göttingen, 1841. — Klütz, *Erinnerungen an K. Oftr. Müller's akademische Zeit. Allgem. Zeitung*. Beiblatt n. 79, 1841 ; et en général les Revues et journaux allemands, français, anglais, italiens et grecs de septembre 1840.

cette petite ville, après l'avoir suffisamment préparé lui-même, le mit au collège où il fit de rapides progrès dans les langues anciennes pour lesquels il montra dès lors un goût très prononcé. La passion de la botanique et l'amour des vers allemands qui disputaient sa jeune intelligence à ces études sévères, ne leur firent cependant aucun tort. L'étonnante capacité de travail et l'universalité plus étonnante encore de l'intérêt scientifique qui devaient le mettre à même un jour d'accomplir, dans une existence bien courte, une tâche assez vaste pour occuper toute une génération de savants, soutenaient déjà l'adolescent dont les précoces aptitudes philologiques attirèrent l'attention du célèbre Bredow qui, dès 1812, prédit ses glorieuses destinées.

D'autres, à cet âge, sont stimulés par l'ambition ou, sans se préoccuper des objets de leurs études, jouissent du plaisir d'exercer leurs facultés ou de vaincre des difficultés ; pour Müller, c'était le monde ancien lui-même qui l'attirait irrésistiblement, et la compréhension des textes ne suffisait déjà plus à l'élève de troisième qui aspirait à s'assimiler la vie même de l'antiquité. Déjà nous le voyons organiser des fêtes de famille d'après les indications des auteurs anciens, ou représenter sur un théâtre de marionnettes, construit, peint et décoré par lui-même, les comédies de Plaute qui l'avaient particulièrement frappé.

Ce goût impérieux de l'antiquité résista aux tentations bien plus grandes qui le sollicitèrent à l'université de Breslau, où il arriva à l'âge de seize ans. Tout ici attira son attention et captiva son intérêt sans jamais l'absorber. Ses études furent des plus variées, ses plaisirs ceux d'une jeunesse vigoureuse ; et c'est sans nul doute, à cette variété dans les études et à cette jouissance de la vie, qu'il dut de n'être jamais devenu, malgré son assiduité presque surhumaine et malgré l'exactitude minutieuse de ses études, homme de cabinet ou pédant exclusif. Il connut toutes les curiosités, aucune ne le domina : la botanique et les mathématiques, la théologie et surtout la philosophie qu'enseignait alors avec éclat Steffens, le romantique, l'étude de l'hébreu même et du syriaque, le captivèrent tour à tour ; la lecture assidue des poëtes italiens, les sollicitations de la muse allemande, l'intérêt enfin que lui inspirait l'histoire moderne, celle de la Révolution française surtout, pouvaient l'attirer, mais ne l'absorbaient pas. L'attention qu'il prêtait aux évènements contemporains auxquels son extrême jeunesse l'empêchait seule de prendre la part active qu'il eût désiré y prendre ; les amusements même de la jeunesse universitaire qu'il était loin de dédaigner, ne purent le détourner d'une façon efficace et durable des études classiques, dans lesquelles il eut la bonne fortune d'être dirigé par le savant éditeur de Xénophon, de Théophraste, « le père de la bonne lexicographie, » le digne J. G. Schneider, et

par L. F. Heindorf, le commentateur estimé de Platon et d'Horace. Plus le jeune étudiant avançait dans la connaissance des langues anciennes, plus allait se développant sa tendance à voir dans ces langues le moyen et non le but de ses études. Les sujets de ses travaux particuliers le prouvent. Tantôt c'est une biographie critique de Numa qui l'occupe, tantôt une histoire détaillée des Machabées, épisode de l'histoire ancienne qui avait déjà inspiré au collégien un poëme allemand en trois chants ; et les vers enthousiastes qu'il adressa à son véritable maître, J. G. Schneider, pour le remercier de lui avoir montré dans les anciens plus que les règles de la grammaire, de lui avoir révélé la Grèce et Rome, montrent nettement de quel côté étaient ses prédilections. C'est cet amour de l'antiquité pour elle-même, cette curiosité ardente de la pénétrer tout entière qui lui inspira le désir persistant d'aller à Dresde, pour se faire initier dans l'art antique.

Il ne lui fut cependant pas donné encore de satisfaire ce désir et le séjour de Berlin, où il alla vers Pâques en 1816, fut si rempli, qu'il n'eut guère le loisir de s'abandonner à des regrets. C'est ici surtout qu'animé par l'illustre Böckh, qui s'intéressa vivement à lui et qui prédit dès lors son grand avenir, encouragé par Niebuhr, il travailla avec le plus d'ardeur. Peu d'heures de sommeil suffisaient à sa robuste jeunesse ; la rapidité du travail et un ordre

remarquable facilitèrent cette acquisition précoce d'un savoir immense qui rappelle l'érudition proverbiale de Pic de la Mirandole avec lequel Otfried Müller offre plus d'un trait de ressemblance. Böckh et Niebuhr ne furent pas les seuls à influer sur son esprit et sur son éducation scientifique, bien que l'action de ces deux maîtres fût plus décisive que celle de tous les autres : Buttmann, dont il admirait le vaste savoir, mais qu'il osa déjà contredire, surtout quand il s'agissait de contester l'influence dominante que ce savant reconnaissait à l'Orient sur la civilisation grecque ; Solger, dont les études mythologiques l'attiraient, parce que ce profond penseur insistait particulièrement, comme Otfried Müller devait le faire un jour, sur le fonds religieux des mythes anciens et sur le caractère national de ces mythes, et quoiqu'il envisageât la religion comme un ensemble donné d'institutions consacrées, comme un sujet absolu et fini, tandis que son jeune élève préférait déjà en étudier la naissance et en poursuivre le développement successif ; Solger, dis-je, et Wolf lui-même, ne restèrent pas sans influence sur lui, bien que l'étudiant abordât ce dernier avec une prévention marquée et ne pût oublier ni la sévérité extrême de l'auteur des *Prolégomènes* pour Heindorf, le maître de sa jeunesse, ni les relations un peu froides entre lui et Böckh.

Il ne faudrait pas croire cependant que les études, si étendues et si incessantes qu'elles fussent, remplissent seules l'existence universitaire d'Otfried Müller. Son sentiment si vif de la nature et sa passion pour les exercices du corps l'arrachaient souvent à la vie de cabinet, et nous le rencontrons tantôt égaré par sa hardiesse de touriste sur les falaises de l'île de Rügen, où il s'expose à une mort presque certaine, tantôt rêvant dans les forêts de son pays natal, occupé à herboriser ou bien à écouter la Muse en composant des vers allemands ; souvent aussi nous le voyons dessiner à la hâte les paysages qui le frappent ou les monuments qui le remplissent d'admiration. Cette universalité restera un des caractères particuliers de Müller. Il conserva la jeunesse et la faculté des jouissances saines et simples jusqu'au dernier jour et au milieu des travaux les plus austères.

Au bout de la première année de son séjour à Berlin, Müller obtint son diplôme de docteur, après avoir écrit une thèse latine sur l'art et l'histoire des Eginètes *(Æginetica)*, monographie qui fit sensation et dans laquelle, malgré l'influence visible de Böckh, malgré les défauts inséparables de l'extrême jeunesse, on voit déjà poindre les principales qualités du talent de Müller, la perspicacité, l'exactitude des connaissances, la hardiesse des vues et surtout la compréhension presque divinatrice de la vie antique. Le choix même du sujet entre tout à fait dans le cadre des études spéciales du futur historien philologue. Engagé bientôt après au *Mag-*

dalenum de Breslau, sorte de lycée, dirigé alors par Manso, le fameux auteur de *Sparte*, et à Francfort-sur-l'Oder où Poppo lui offrit une place de premier professeur au collège, il accepta la première de ces fonctions, un peu inférieure à la mission à laquelle il se sentait appelé et s'acquitta avec zèle et conscience, avec gaieté même de la tâche pénible qui lui était échue. D'ailleurs, Müller n'était pas homme à oublier la science pour le métier, et comme presque tous les professeurs de l'enseignement secondaire en Allemagne, il sut mener de front la pédagogie la plus consciencieuse et le travail scientifique le plus élevé. C'est, en effet, pendant cette année de labeur qu'il trouva le temps de préparer et d'écrire en grande partie le volume qu'il devait publier bientôt et qui allait établir, pour ainsi dire, sa réputation. *Orchomenos et les Minyens* datent d'alors.

C'est pendant cette même année de 1819 qu'une lettre de l'illustre Heeren vint chercher le jeune savant dans sa modeste position pour lui offrir la succession de Welcker à Göttingue. Pareil honneur n'échoit guère souvent, ni en deçà ni au-delà du Rhin, à un jeune homme de vingt-deux ans, sorti d'une famille obscure et privé de protecteurs puissants. Ce fut là « un de ces coups hardis par lesquels la vieille Georgia-Augusta sut de tout temps se rajeunir afin de maintenir sa supériorité traditionnelle. » On comprend avec quel empressement Otfried Müller accepta cette offre inattendue. Aller à Göttingue, enseigner à côté d'Heeren, des frères Grimm, d'Hugo, de Dissen, dans la chaire même de Welcker, à portée de la plus belle bibliotèque de l'Allemagne, il y avait là de quoi satisfaire ses plus audacieuses ambitions. En même temps, le gouvernement hanovrien, avec cette générosité qui lui était habituelle vis-à-vis de l'institution qui donnait tant d'éclat au petit royaume, envoya au futur professeur une somme de 1500 francs pour le mettre à même de passer les deux mois de vacances à Dresde afin d'y étudier l'antique qu'il n'avait encore guère étudié *de visu*.

C'était, en effet, un cours d'archéologie que Müller avait été appelé à professer spécialement, bien que les règlements en usage aux universités d'Allemagne lui laissassent pleine liberté de restreindre cet objet spécial de son enseignement et d'étendre, selon ses goûts et ses aptitudes, les matières qu'il allait traiter dans ses leçons. Aussi se mit-il à cette étude pratique avec l'ardeur qu'il mettait à toute chose. La journée fut consacrée presque en entier à la contemplation patiente et attentive, à l'examen le plus minutieux, à la comparaison approfondie et détaillée des objets antiques conservés à Dresde, trésors dont il rêvait la jouissance depuis des années et que le célèbre Böttiger lui expliquait avec amour et avec grand soin, en connaisseur fier de son élève. Rien ne fut négligé :

pour mieux pénétrer l'objet de ses études, le jeune philologue se fit anatomiste, de même que, plus tard, pour se mettre en état de mieux suivre les lois de la linguistique, il s'appliqua avec ardeur à la physiologie. « Je m'efforce ici, » dit-il dans une de ces lettres intimes qui nous donnent tant de curieuses révélations sur le développement de son esprit, « je m'efforce, par l'application assidue de toutes mes facultés intellectuelles, d'aiguiser sans cesse mon coup d'œil artistique, en cherchant à découvrir les compléments que les différents âges ont apportés aux œuvres d'art, en m'habituant à distinguer les originaux des imitations, en essayant de démêler la période à laquelle appartiennent les ouvrages. »

Le goût passionné de l'antiquité ne paralysa pourtant pas la fibre moderne qui était au fond du caractère de Müller. Tout en sachant faire son profit de la culture exquise, mais un peu païenne de l'aimable Böttiger, il restait sous le charme de la nature plus sentimentale du chef de l'école romantique, Tieck, qui s'intéressa vivement au jeune homme ; et l'admiration des marbres antiques ne le rendait pas inaccessible aux émotions plus mystiques de l'art chrétien. « Souvent, écrit-il, je demeure des heures entières devant le tableau des tableaux, la madone (de Saint-Sixte) de Raphaël, et j'y reviens toujours toutes les fois que je suis sur le point de passer à d'autres. La majesté de la tête de

l'enfant Jésus, qui semble déjà porter l'œuvre de la rédemption, est au-dessus de toute description. En voilà un qui, en vérité a dix Jupiter dans sa tête. »

De nombreux voyages à Munich, à Vienne, à Paris, à Londres, devaient compléter plus tard ces premières études, mais il est incontestable que le futur archéologue, dont l'autorité en matière antique allait être reconnue bientôt de tous les pays de l'Europe, jeta les bases de son éducation plastique dans cette ville de Dresde, dont la seule atmosphère semble communiquer un sentiment et un goût de l'art qui ne s'effacent plus[1].

Ainsi préparé, il arriva à Göttingue dans l'automne de 1819, et on l'a dit sans exagération, une nouvelle ère commença pour la vénérable Georgia-Augusta avec la venue de Müller. Sans doute, le jeune savant ne dut pas moins à l'université que l'université ne lui dut. Il en convint lui-même ; ce fut Göttingue qui plaça sa lumière *sur le bon flambeau*, et il ne fut point ingrat. Malgré tant de flatteurs appels qui le sollicitèrent pendant les vingt ans — sa vie entière, hélas ! — qu'il consacra à la grande fondation de Münchhausen, il resta fidèle à cet établissement qui l'avait choisi presque en le devinant. De jeunes éléments se trouvaient à Göttingue, avant l'arrivée d'Otfried Müller, mais ce

[1] Son travail sur le temple de Minerve (*Minervæ Poliadis sacra*, etc. Götting, 1820) fut le premier fruit de ce séjour à Dresde.

fut lui, avec sa fraîcheur, son esprit neuf et vigoureux, qui les réunit le premier, doublant ainsi leurs forces, les excitant et leur communiquant son ardeur. « Müller avait naturellement un énergique sentiment de lui-même, et il en avait le droit. Il savait qui il était et ce qu'il valait ; mais il y avait en son esprit une noble mesure qui tenait éloigné tout orgueil, toute arrogance de jeunesse. Il s'attacha bientôt avec une modestie qui lui était naturelle aux vénérables vétérans de la science..... à tous ses collègues plus âgés que lui en général, à tout l'établissement enfin, avec une estime et un amour croissants. Il s'y greffa, pour ainsi dire, facilement et naturellement, comme une branche tirée de la même racine. Avec tout cela, il restait fidèle à sa nature propre et à la jeunesse indélébile de son esprit. Bien qu'il avançât rapidement en fonctions et en honneurs, qu'il travaillât beaucoup et qu'il luttât sans relâche, il aimait cependant à frayer avec le cercle de jeunes gens, étudiants et professeurs qui, alors, comme de tout temps, dans ce savant Göttingue, un peu silencieux et monotone, vécurent ensemble gaiement et librement avec la noble et naïve outrecuidance de la jeunesse. Bientôt il en fut recherché, aimé, considéré comme le bijou[1]. »

C'est avec eux qu'il forma la fameuse *Société des*

[1] Fr. Lücke, *Erinnerungen an K. Otfried Müller*. Göttingen, 1841, p. 8-9.

superficiels, comme pour protester contre les allures un peu pédantesques des jeunes savants allemands, et quand, dix ans plus tard, ce cercle dut se dissoudre, il devint l'âme de cette *Latina* dans laquelle, sous le modeste prétexte de lire les auteurs romains, furent conçus tant de sérieux ouvrages dont la science philologique allait s'honorer. Les amis aimaient à se rappeler, lorsqu'il leur fut enlevé dans la première maturité, cette figure ouverte et franche, « ce regard plein de feu, mais calme, plutôt lumineux que brûlant, doux et énergiquement grave à la fois, cette voix mélodieuse et robuste, étendue et souple, ce langage expressif, plein de vivacité et de facilité avec une légère réminiscence de dialecte silésien, » cette taille noble et svelte, à la démarche rapide, « presque ailée, » la politesse et la grâce affable des manières, qui subjuguait doucement ce cercle où l'érudition n'avait point besoin de se faire pédante pour être sérieuse et approfondie. C'est grâce à cette nature saine et ouverte que le vice de la susceptibilité si commun aux savants, si commun surtout à la jeunesse allemande, ne put jamais troubler un instant la cordiale camaraderie qui régnait dans ce cercle enjoué et sévère à la fois.

Ce parfait naturel, *ce rien de trop* tout hellénique, Otfried Müller les apporta dans toutes les relations de la vie. Son amour fut, comme ses amitiés, également éloigné de la fausse sentimentalité et

de la vulgarité, et la fortune qui avait été si favorable au savant, fut constante aussi à l'amant. Vivement épris de la fille de l'illustre Hugo [1], un des doyens de la jurisprudence allemande, il ne soupira pas en vain. Deux ans après ses fiançailles — on sait qu'en Allemagne ce stage de l'hymen se prolonge souvent pendant plusieurs lustres — il put conduire son épouse dans cette demeure modeste, mais confortable, et presque élégante dont ses contemporains ont gardé un souvenir si vivant. Tout le monde aimait à se réunir « dans ce beau jardin et dans cette maison qu'il avait fait construire comme en vue de l'hospitalité, avec un esprit pratique et un goût élevé, non dans le style de Göttingue, mais dans un style *gréco-silésien* comme ses amis avaient coutume de dire en souriant. Le bonheur plein de sérénité et sans orgueil aucun qui y régnait, l'activité gracieuse d'une aimable épouse, le lustre que répandait sur le jeune couple la gloire du père, les enfants remplis de vie, l'aisance pleine de goût et de solidité, l'élégance sans faux étalage, tout y avait une sorte de teinte classique [2].

Dès son début, Otfried Müller avait pris, comme

[1] On sait qu'Hugo avait été pour l'école historique en jurisprudence, à la tête de laquelle se trouvait Savigny, à peu près ce que Heyne avait été pour l'école historique de la philologie : il avait par une critique négative, il est vrai, mais irrésistible, préparé le terrain en démolissant toutes les plates méthodes en vigueur au dix-huitième siècle.

[2] Lücke. l. c.

on peut s'y attendre, ses fonctions au sérieux. Il était né professeur, il ne négligea jamais l'enseignement oral pour lequel il avait une véritable passion. Sous ce rapport encore il était heureusement tombé : l'assiduité des professeurs et des élèves aux cours était traditionnelle à l'université de Göttingue, et cette assiduité l'eût stimulé, quand même il n'aurait pas apporté avec lui le goût ardent de la parole didactique. Heureusement il en apporta aussi le talent. En traitant parfois des sujets arides en apparence, il sut enchaîner son public par la vivacité de son débit, le charmer par l'élégance de sa parole, par le fonds si copieux de connaissances, toujours présentes avec la même clarté, la même précision. Il avait débuté par un cours d'archéologie, tout en y joignant une série de leçons sur les *Oracles* qui devint l'occasion de plusieurs monographies sur ce sujet, accueillies avec beaucoup de faveur par une partie du public savant, vivement attaquées par quelques-uns, notamment par Kortüm et par l'auteur de la *Symbolique*, qui cependant reconnut sans hésiter le mérite supérieur de son jeune adversaire. Ce sujet, qui l'attirait particulièrement, touchait de près aux objets principaux de son activité scientifique, aux études de l'histoire primitive de la Grèce. Il lui offrait d'ailleurs l'occasion de défendre Winckelmann contre le reproche d'avoir trop négligé l'influence égyptienne sur l'art grec et de développer

ainsi sa thèse favorite, celle à laquelle il attacha son nom : l'originalité de la civilisa ion hellénique.

Cette thèse, il l'avait déjà soutenue dans le premier volume de son *Histoire des tribus et des cités grecques,* composé pendant son séjour à Breslau et intitulé *Orchomenos et les Minyens* (1820). Il devait bientôt lui donner de plus grands développements et l'appuyer sur une argumentation plus victorieuse encore dans les deux volumes suivants de cet ouvrage qui, sous le nom de *les Doriens*, parurent en 1824, peu de temps après son retour de Paris et de Londres, où la connaissance personnelle de Letronne, de Raoul-Rochette, d'Alex. de Humboldt, de Payne-Knight et du fameux voyageur Leake n'avait pu qu'élargir encore son point de vue.

Ce remarquable livre, l'ouvrage capital d'Otfried Müller et qui offre, pour nous servir des paroles d'un célèbre philologue anglais, « une plus grande masse d'érudition bien digérée qu'aucun autre produit de la science allemande, » si riche cependant en recherches consciencieuses et savantes, ce livre des *Doriens* souleva une véritable tempête dans le monde des érudits. Deux camps se formèrent, et comme cela arrive souvent aux œuvres originales qui ouvrent des voies nouvelles, la plupart des autorités reconnues le répudièrent tout d'abord, sauf à en reconnaître le mérite quand le temps l'eut consacré. L'école historique, toutefois, ne marchanda point son approbation.

Niebuhr et Böckh n'hésitèrent pas à saluer le nouveau venu et à le traiter de pair; bientôt on ne songea plus à lui contester sa place à côté de ces deux autorités. Lobeck, sans l'approuver, témoigna hautement de la grande estime que lui inspirait le nouveau livre ; Voss le défendit chaudement, Creuzer lui-même, après l'avoir attaqué, se rétracta peu de temps après et lui paya son tribut d'éloges [1]. G. Hermann, par contre, à la tête de l'école formaliste, l'attaqua avec violence ; le digne Schlosser, qui n'appartenait à aucune école et qui, sans avoir une spécialité, jouissait d'une grande autorité dans toutes les branches des sciences historiques, le critiqua avec l'aigreur qui lui était habituelle et s'oublia au point de se laisser aller à des personnalités blessantes. Lange, le fameux adversaire de la théorie homérique de Wolf, le calomnia presque par des insinuations peu bienveillantes. Hermann y avait flairé de l'imagination, ce qui avait suffi pour le prévenir contre l'auteur ; Schlosser, moraliste chagrin et ennemi des hardiesses paradoxales sous lesquelles plus d'un érudit cachait sa vaniteuse pauvreté, craignait de voir des hypothèses arbitraires remplacer l'autorité des traditions écri-

[1] C'est dans la seconde édition de la *Symbolique* (vol. II, p. 677) que Creuzer s'était d'abord élevé contre Müller; c'est dans le quatrième volume de ce même ouvrage (p. xx), qu'il approuva et loua son jeune rival. Quant à la défense de Voss, voy. l'*Antisymbolik*, vol. I, p 307, et pour les réserves, remplies d'estime, de Lobeck, voy. *De myst. Græc. argumentis*, I, p. 9.

tes, et se permit, sans raison aucune, de suspecter l'exactitude des études et d'attribuer au jeune auteur le désir ambitieux de se faire un nom en avançant des étrangetés ; Lange, enfin, qui n'abordait guère les questions philologiques que par leur côté littéraire, reprochait à l'argumentation de Müller de n'avoir d'autre point de départ que la prévention, incontestable en effet, de l'auteur pour Sparte, et il crut devoir prendre la défense des Ioniens [1].

Otfried Müller, auquel la publication de ce livre valut une position analogue à celle que tout jeune encore Savigny avait conquise dans la science du droit, sut la défendre à merveille. Il repoussa l'agression avec plus de vivacité peut-être qu'il ne convenait à un jeune homme de vingt-six ans en face des doyens de la science. Cependant, la nature des attaques justifiait, jusqu'à un certain point, la passion de la réponse ; et puis, à quoi bon le nier ? Müller était d'un caractère passionné. Ayant parfaitement conscience du peu de fondement de ces critiques, il était excusable, ce semble, de céder à son humeur et de répondre à des personnalités par des personnalités. D'ailleurs, il s'agissait bien moins de défendre son œuvre que de protester, comme il le fit dans une autre occasion, quelques

[1] Les attaques de Schlosser parurent dans les *Jahrbücher* d'Heildelberg, 1824, n. 57, p. 898-927 ; celles de Lange dans l'*Allgemeine Literaturzeitung* d'Iéna, 1824, vol. III, p. 241-331.

années plus tard, contre « le ton dictatorial que certains personnages affectaient et qui, s'il était toléré, pouvait porter un tort considérable à la direction plus libérale » que la philologie avait prise à Göttingue et dont il fut le plus brillant représentant.

Cette réfutation spirituelle, remplie de verve, tantôt d'une ironie pleine d'atticisme, tantôt d'une vigueur impitoyable, partout victorieuse, on peut le dire, parut en 1825, sous forme de préface à un nouvel ouvrage qui ne fut pas moins remarqué que ses aînés. Par ce volume intitulé *Prolégomènes à une mythologie scientifique*, Müller abordait un terrain qu'il n'avait fait qu'effleurer jusque-là, mais où son initiative ne fut pas moins fertile, et où des hommes considérables, tels que Buttmann, Völcker, Welcker, n'hésitèrent pas à le suivre. Traduit en anglais, comme l'avaient été les *Doriens*, son influence s'étendit bien au-delà de l'Allemagne, et la position moyenne qu'il y prenait entre Creuzer et Lobeck, les deux mythologues les plus considérés de ce siècle, tout en lui attirant les récriminations fort convenables cette fois-ci, de l'un et de l'autre, était bien faite pour convenir au goût et au caractère de la science anglaise, moins hardis et moins absolus que le goût et le caractère scientifiques de l'Allemagne.

Bientôt après, le travail sur les *Macédoniens* (1826) et les deux volumes considérables sur les

Étrusques (1828), devaient ramener Müller aux études ethnographiques dans lesquelles il s'était tant distingué. Toutefois, ce dernier travail, si par sa nature il rapprochait le philologue de ses brillantes études historiques, l'en éloignait d'un autre côté, parce qu'il le forçait d'abandonner le sol de la Grèce, des monuments et des traditions certaines, une religion pleine de poésie pour un monde qui n'a guère laissé que des vestiges vagues et indéterminés. La question, qu'il y traita le premier avec cet ensemble, avait été mise à prix par l'Académie des sciences de Berlin, et Müller avait obtenu ce prix fort disputé. En livrant son travail au public, il voulut cependant l'étendre, et ce vaste monument de son érudition prouva que sa connaissance des antiquités italiennes n'était point inférieure à son érudition hellénique.

Cependant Müller revint bientôt à ses études favorites, et rêvant, dès lors, une histoire complète du peuple grec, il méditait une étude sur la race ionienne, notamment sur le cinquième siècle athénien, ce qui l'amena à étudier plus particulièrement la nature de l'art classique dans la personne et les œuvres de Phidias *(De Phidiæ vita et operibus,* 1829*)* et celle du théâtre attique dans la tragédie d'Eschyle. Son étude sur l'art tragique des anciens qui, plus tard, trouva une place à la tête de sa traduction et de son édition des *Euménides* (1833), remonte à cette époque où il s'essaya lui-même dans la composition tragique, comme le prouve une tragédie inédite intitulée *Manoah*.

Tous ces sujets, avant d'être traités en volume, avaient été l'objet, soit de ses articles dans les journaux savants, soit de son enseignement dans les cours universitaires. C'est ainsi que ses leçons sur la grammaire comparée du grec et du latin lui inspirèrent l'idée d'une histoire de la langue grecque, qu'il ne devait malheureusement pas réaliser, et c'est de la même façon qu'il composa son célèbre *Manuel d'archéologie de l'art* (1830), traduit bientôt en français, en italien et en anglais, reconnu par la critique anglaise comme « le meilleur livre qui existât sur l'art ancien sous le rapport de la science, de la méthode et de l'abondance, » et qu'un critique français appelle « ouvrage à la fois original et élémentaire, aussi remarquable par la richesse des détails que par le sentiment exquis de la beauté dans l'art. » (Léo Joubert.)

Qu'on ajoute à tous ces ouvrages si divers des critiques innombrables dans les recueils savants, les analyses étendues des travaux de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de Paris, et des principaux ouvrages français de son ressort, des articles nombreux dans les œuvres collectives, et dont une minime partie publiée en 1848 remplit deux gros volumes in-8° ; les affaires d'admininistration et d'examens que lui imposaient les fonctions de plus en plus élevées qui vinrent se joindre

à son enseignement ; cet enseignement lui-même si nourri, si substantiel et si avidement suivi ; ses éditions d'auteurs anciens, dont quelques-unes, comme celles de *Festus* et de *Varro* sont considérées par les savants de tous les pays comme des chefs-d'œuvres de sciences, de critique sagace, de pénétration et de clarté, — qu'on réfléchisse à tout cela, et l'on se fera une idée du travail prodigieux auquel dut se livrer Otfried Müller. Une de ses remarquables éditions devait marquer plus particulièrement dans la vie de son auteur et dans les annales mêmes de la science allemande.

Müller avait conçu un vif attachement pour la personne de son collègue Dissen, sorti comme lui de l'école de Böckh, et avait été profondément blessé par la critique acerbe que « le grand despote de Leipzig, » G. Hermann, avait dirigée contre le *Pindare* de son ami[1]. Dissen étant gravement malade, Müller épousa chaleuseusement sa querelle, et dans la préface de son édition des *Euménides*

[1] Otfried Müller, qui devait plus tard accompagner d'une préface remarquable les opuscules posthumes de Dissen, avait eu une grande part dans cette édition de Pindare. Dissen lui-même, dans la dédicace à Böckh qui se trouve en tête de son Pindare (*Pindari carmina*, ill. Dissenius. 2e édition. donnée par Schneidewin, Gothæ, 1843), disait d'Otfried Müller : « Nosti quam familiariter utar candidissimo et eruditissimo viro, qui nunquam a me discedit quin didicerim aliquid. Scias igitur etiam huic multum debere Pindarum, quum promptus esset ad explorandum ubicunque operam ejus desiderabam ; nec dicere possum quam multa præterea e sermonibus ejus hauserim Thebano poetæ utilia, » etc.

(1833), jeta le gant à Hermann. « Malheureusement, disait-il en finissant cette préface, malheureusement je ne puis guère me livrer à l'espérance d'être écouté, en recommandant un examen renouvelé de beaucoup de points au philologue distingué dont nous attendons depuis si longtemps une nouvelle édition d'Eschyle ; car ce savant semble être décidé d'avance à condamner tout ce que de nouvelles recherches peuvent produire, pour peu qu'elles partent de certaines sphères hors de la portée de ses propres études, et particulièrement lorsque ces études touchent à Eschyle. Je ne nourris pas l'espoir de faire exception à cette règle générale ; mais je dois protester d'avance et de la façon la plus formelle contre la prétention d'Hermann de me remettre à ma place devant le public par une de ses sentences dictatoriales de juge nullement consulté, sans qu'il nous ait le moins du monde convaincu qu'il possède réellement une notion claire de la marche d'idée du plan d'une seule des tragédies d'Eschyle, ou d'un ouvrage quelconque de la poésie ancienne, notion qui, selon nous, devrait être de nos jours le but principal des efforts des philologues[1]. »

[1] G. Hermann attaqua le livre de Müller dans les *Wiener Jahrbücher*. Bd. 64, p. 203 et 65, p. 96 (*Opusc.* VI, II, 1, 212). Müller se défendit dans deux appendices de 1834 à 1835 où il prit aussi à parti M. Fritzsche qui avait rendu compte des *Euménides* en 1834 dans un ouvrage spécial dont le ton violent

Ainsi provoqués, Hermann et ses élèves répondirent avec vivacité, et une polémique des plus violentes s'engagea, dont cependant, au dire de tous les juges impartiaux, la gloire de Müller ne sortit point diminuée. On aurait pu désirer que l'auteur des *Doriens* montrât moins de passion dans cette lutte mémorable ; mais personne ne niera que l'objet dominant de son ardente polémique fut toujours la chose elle-même et non les personnes. Rien ne le prouve mieux que la critique si remarquable que Müller inséra dans le *Journal de Göttingue* d'une publication d'Hermann, et où il expose avec une rare supériorité de vues, les divergences fondamentales qui divisent les deux écoles. Ce qui le prouve encore, ce sont les paroles touchantes que le vénérable Hermann prononça après la mort prématurée de son jeune adversaire, nobles paroles de réconciliation et d'admiration qui honorent plus encore celui qui les prononça que celui auquel elles étaient adressées.

La crise politique qui, en 1837, devait priver la Georgia-Augusta de sept professeurs illustres, parmi lesquels les deux Grimm, Dahlmann et Gervinus, ne porta point le trouble dans l'existence de

et le caractère superficiel furent blâmés par Hermann lui-même. A une nouvelle attaque de Hermann dans *Zimmermann's Zeitschrift fur Alterth.*, 1835, n. 111 à 112, p. 889 et suiv., Müller répondit par son *Antikritik* dans le *Literarischer Anzeiger*, n. 3, attaché au même volume.

Müller, malgré la franchise et l'indépendance avec lesquelles il avait exprimé sa manière de penser en cette occasion. Le roi Ernest, on se le rappelle, venait par un édit d'abolir la constitution du royaume de Hanovre, et sept professeurs de l'université crurent devoir protester par l'offre de leur démission, aussitôt acceptée. Müller fut d'avis que le corps universitaire ménageât ses forces pour l'époque des élections, où il aurait protesté par la nomination d'un député d'opposition. Il ne voulut cependant point que l'on se méprît sur le fond de ses opinions. Bien que conservateur dans le meilleur sens du mot, *Dorien*, comme l'appelaient ses amis, avec un mélange d'ironie et de sérieux, fort attaché à la maison royale qui l'avait, jeune encore, comblé d'honneurs et de titres qu'à la vérité il n'avait point recherchés, Müller signa, avec cinq de ses collègues, une déclaration publique qui ne laissa pas de doute que, s'il n'approuvait pas l'exil volontaire que s'étaient imposé les sept, il partageait complètement leur manière de juger la conduite du gouvernement. C'est même avec une certaine éloquence que, dans un discours latin sur le caractère de l'exil chez les anciens, sujet évidemment choisi avec intention, il exhorta ses collègues à conserver la dignité de leur attitude, afin que le corps illustre sortît honorablement du conflit. « Voilà du moins, ajoutait-il, en parlant de cette dignité personnelle, voilà ce qui ne dépend que de

nous et ce que le sort le plus contraire ne saurait nous enlever, pourvu que nous restions fidèles à nous-mêmes[1]. »

Ce fut bientôt après ces orages politiques qu'Otfried Müller entreprit le travail remarquable qui, même inachevé, est resté le monument le plus solide de sa gloire. La *Société pour la diffusion des connaissances utiles* de Londres, sur la proposition de sir G. Cornwall-Lewis, le pria de composer pour elle une histoire de la littérature grecque. Ce travail gigantesque, auquel il fut d'abord si bien préparé par ses études antérieures, l'occupa presque exclusivement pendant les deux dernières années de sa vie. C'est dans cet ouvrage, popularisé en Angleterre et en Italie par des traductions et des éditions répétées, souvent invoqué comme une autorité par les savants français, qu'Otfried Müller a consigné les principaux résultats de la philologie moderne, et de ses propres recherches. Une érudition qu'on n'a jamais trouvée en faute, y est exposée sous une forme séduisante et agréable. Le but même que se proposait la société de Londres n'a sans doute pas peu contribué à faire adopter à l'auteur cette forme si élégante dans sa simplicité, si chaleureuse dans sa sévérité. L'Allemagne a produit

[1] *Hoc enim in nostra manu positum est, et, si nobis ipsi non desimus, nulla nobis temporum iniquitate eripi poterit.* Programme du 1er mars 1838. *Græcorum et Romanorum de exilii pœna sententia.*

bien des histoires de la littérature grecque depuis quarante ans, mais aucune n'a obtenu la popularité de celle d'Otfried Müller. Celle de Bode a d'incontestables mérites, mais l'érudition y est trop copieuse et trop peu ordonnée pour ne pas rebuter le profane ; Ulrici aime à développer des idées fort ingénieuses et des aperçus très-nouveaux, mais dans une forme métaphysique, avec un esprit de système et un langage philosophique qui fatiguent ; le livre de M. Bernhardy, malgré de grands mérites, manque peut-être un peu, particulièrement dans les premières éditions, des qualités de style, de l'esprit critique surtout qui distingue si avantageusement l'ouvrage de Müller dont le principal mérite, celui qui assure une longue durée à sa popularité, est précisément d'avoir enlevé aux systèmes philologiques, produits par l'Allemagne depuis soixante-dix ans, leur caractère tantôt absolu, tantôt téméraire, d'avoir ramené à leur juste mesure la valeur des hypothèses et des découvertes, de n'avoir partout donné que ce qui était acquis à la science avec certitude. Tel qu'il est, cet ouvrage, qui trace avec des couleurs si vives et avec tant de fidélité l'histoire du génie grec jusqu'à son apogée, brusquement interrompu au milieu de la peinture de cette époque de maturité, semble comme une image de cette vie tranchée si soudain, longtemps avant d'avoir épuisé sa virile fécondité.

Depuis de longues années Müller nourrissait le

désir ardent de voir l'Italie, qui devait lui révéler comme à Winckelmann et à Göthe, l'art antique, la Grèce, où il brûlait de fouler les contrées que sa puissante imagination avait devinées. Il n'était pas seul à le désirer. Dès 1832, le plus estimé des philologues anglais, l'illustre évêque de Saint-Davids, alors professeur à l'université de Cambridge, Thirlwall, avait publiquement exprimé ce désir du monde savant. « Quelle agréable nouvelle ce serait, si un jour nous apprenions qu'Otfried Müller a été mis en état de passer un an ou deux à voir de ses yeux le pays où il a si longtemps vécu en esprit et avec lequel il est déjà plus familier que la plupart des hommes ne le sont avec le leur. Si jamais il arrivait qu'un homme, possédant au même degré que lui toutes les qualités requises pour un voyageur accompli en Grèce, fût à même de la visiter et de poursuivre ses recherches avec toute l'assistance qu'un gouvernement libéral peut fournir à de pareilles entreprises, si grandes que fussent les espérances qu'on conçût, elles seraient justifiées. »

La tendance même qui domine l'œuvre d'Otfried Müller, le désir de se former une idée vivante de l'antiquité, semblait exiger qu'il vît le ciel même et la terre où la vie antique avait pris naissance et s'était accomplie. Grâce à ses études, il était comme chez lui en Grèce. « Je sais si bien mon Athènes, avait-il coutume de dire, que je n'aurai point besoin

de guide. » Mais les livres et les œuvres d'art restent, même pour l'imagination la plus vive, des fragments et des ombres, si la vue des lieux où ils eurent leur vie propre ne vient l'aider à les ranimer. Müller ne voulut pas seulement en Italie, en Grèce faire la contre-épreuve de ce qu'il avait déjà fait, mais par de nouvelles investigations et des expériences personnelles se donner une consécration pleine et entière pour entreprendre l'ouvrage capital, rêve et couronnement de sa vie, cette *Histoire du peuple grec* pour lequelle, depuis des années, il avait tout préparé avec le plus grand soin.

Il obtint ce congé si longtemps et si ardemment désiré. Résolu de faire le voyage à ses propres frais, il refusa les secours du gouvernement hanovrien qui lui adjoignit cependant un dessinateur. Accompagné de deux amis, il partit de Munich dans l'été de 1839, passa trois mois à Rome, puis, après avoir parcouru la Grande-Grèce et la Sicile, s'embarqua pour Athènes. On peut se figurer l'effet que produisit sur lui la ville de Cécrops où ses compatriotes l'accueillirent par le chant classique de l'*Integer vitæ*. « Les monuments d'Athènes, dit-il dans une lettre à son frère, et l'ensemble que forment ici l'art et la nature, tout est si grand et remue tellement toutes les profondeurs du cœur qu'on ne peut, ni par la pensée, ni par le sentiment, s'en faire une idée complète. Puis, il y a

pour moi tant de questions de détail qu'après avoir, pendant tout le jour, observé, décrit, copié des inscriptions sur l'Acropole, je suis obligé de tout relire et comparer le soir pour pouvoir arranger convenablement mes travaux du lendemain. C'est ainsi que, jusqu'à présent, je n'ai été qu'yeux et oreilles, et je n'ai les lèvres que pour dire : Athènes est indescriptible, incomparable. »

Les excursions cependant l'en éloignèrent fréquemment, un voyage surtout de quarante jours dans la Morée qu'il parcourut dans tous les sens et où il rencontra M. Curtius qui devait en rapporter son beau livre du *Péloponnèse*. A peine de retour, après un repos qui n'était qu'une variation du travail le plus assidu, il se mit en route pour étudier de la même façon, la Grèce du Nord, le pays des Minyens de Béotie notamment, auquel il devait sa première gloire, et cette Delphes, à laquelle il avait consacré son plus grand travail et qui allait l'arrêter pour toujours. Ici, après une nuit passée au milieu des miasmes du lac Copaïs, après une journée pendant laquelle, exposé tête nue aux rayons du soleil de juillet, il avait copié des inscriptions dans le temple d'Apollon, la mort le frappa soudain et comme sur le champ de bataille.... « L'infortuné, écrivait Welcker à son ami Creuzer, avait toujours méconnu la divinité d'Apollon : fallait-il que le Dieu se vengeât en lui faisant sentir des ruines même de son temple, combien ses

traits sont encore redoutables pour qui ose les braver [1]? »

Le deuil fut général et profond ; la Grèce entière s'y associa avec émotion. Nous ne rappellerons pas les belles paroles prononcées sur sa tombe, au milieu des jardins où Platon avait enseigné, l'unanimité des regrets que provoqua le fatal évènement dans toute l'Allemagne, les éloges si sincères que prodiguèrent au mort les admirateurs et les adversaires. L'effet que produisit la triste nouvelle à Göttingue est difficile à décrire. « Tous, sans exception, ceux même qui lui avaient été étrangers ou hostiles, furent attérés et émus ; l'Université entière, les habitants et jusqu'aux femmes — une seule plainte remplit la ville. Après tant de pertes, il sembla que nous n'en eussions jamais eu de plus grande... » Lorsqu'en recevant la nouvelle, son ami Lücke, qui nous rapporte ces détails, courut chez Hugo, il le trouva vaincu par la douleur. « Muet et profondément accablé il montra une page ouverte du *Wallenstein* de Schiller :

« Je me consolerai de ce coup, je le sais, puisqu'il n'est rien dont l'homme ne puisse se consoler.
Il apprend à se sevrer de ce qu'il y a de plus sublime, de ce qu'il y a de plus vulgaire,
Vaincu qu'il est par la puissance des heures.
Je sais bien néanmoins ce que j'ai perdu en lui.
Ma vie n'a plus ce qui en faisait la fleur,

[1] V. l'art. de M. Renan sur les *Religions de l'antiquité*, dans ses *Etudes d'histoire religieuse*. Paris 1856.

Et je la vois s'étendre devant moi froide et sans couleurs.
Car il était à mes côtés comme ma jeunesse ;
Il me faisait un rêve de la réalité,
Il tissait autour de la clarté vulgaire des choses
La vapeur dorée du matin.
Je voyais s'élever et grandir, au feu de son âme aimante,
Les figures ordinaires et plates de la vie.
Quoi que j'acquière désormais,
Ce qui en ferait la beauté, n'est plus et ne reviendra pas. »

Si jamais une douleur fut justifiée, c'est celle-là. « Bien rarement, on peut le dire avec l'illustre Heeren, bien rarement autant des plus grands et des plus nobles qualités du savant et de l'homme furent réunies dans la même personne. » Dans Otfried Müller, l'énergie et la clarté de l'intelligence n'étaient point achetées aux dépens du cœur dont la sensibilité profonde, dont la richesse et la tendresse étaient appréciées par tous ceux qui purent l'approcher. Son imagination toujours active, sa mobilité et sa vivacité presque inquiètes étaient constamment modérées par la netteté de la pensée, par la maturité et la santé du jugement. Son assiduité d'airain s'alliait à tant de gaieté naturelle, à tant de sérénité dans le caractère, que l'on songe involontairement à cette harmonie tant vantée qui était le propre de la nature antique. Il en avait surtout la santé, santé morale et physique. Avec toute l'élévation de sa culture intellectuelle, il avait conservé une naïveté d'enfant, une franchise, une vivacité d'impression, une capacité d'enthousiasme, un goût prononcé pour tout ce qui était

simple et vrai, une susceptibilité de jouissances honnêtes et pures, une spontanéité, en un mot, que l'on rencontre rarement dans notre état de civilisation avancée. A cette santé de l'âme répondait une robuste santé du corps, propre, par nature et par discipline, au travail incessant auquel l'ardeur de son zèle le soumettait. Infatigable dans ses voyages pédestres, supportant les excès de la chaleur et du froid sans en souffrir en rien ; il tenait à ce qu'on dît de lui : *nec sudavit, nec alsit,* et ses amis vantaient cette *siccitas* de sa constitution physique, tant prisée par les anciens. Cette chose toute moderne qu'on appelle l'état maladif, il l'ignorait ; il n'admettait que la bonne maladie aiguë, et lorsqu'elle venait à le surprendre, il s'emportait presque contre elle ; dédaignant tout remède, il en triomphait toujours par son insouciance, son énergie de volonté et son heureuse nature. De là en grande partie cette harmonie vigoureuse dans tout son être, cette gaieté naïve, folâtre parfois, dont tant d'anecdotes ont été conservées, cette ouverture de l'esprit, si rare chez les savants de cabinet et évidemment entretenue chez Müller par les nombreux voyages aux grands centres de vie publique et sociale, par ses rapports personnels et directs avec tous les coryphées de la science, par le soin qu'il prenait de se retremper de temps en temps par le spectacle de la mer, des montagnes et de l'antique fleuve qui « toujours élève l'âme et le cœur[1]. »

[1] Mots de Göthe sur le Rhin dans *Hermann et Dorothée.*

Avec cette nature vigoureuse, on ne s'étonne plus de lui trouver certaines sympathies doriennes, un sérieux respect des traditions, une légère teinte d'aristocratisme, en un mot, un esprit conservateur très-prononcé en matière politique qui cependant ne l'empêchait pas, qui le poussait même — nous venons de le voir — à se prononcer hautement pour le droit violé et pour la liberté menacée. Le caractère dorien, en effet, l'élément dignement conservateur dans la vie hellénique, l'avait particulièrement séduit et était presque devenu pour lui le type de l'esprit politique. Avec cette austérité de vues, il est naturel qu'il ait eu de vives antipathies contre le démocratisme remuant et révolutionnaire, contre les vaines agitations des novateurs quand même; mais la mesure qu'il avait apprise des anciens, la véritable *sophrosyné*, avait trop pénétré tout son être pour qu'il se laissât entraîner jusqu'à l'esprit réactionnaire, qui, révolutionaire à sa manière, voudrait relever ce qui est définitivement détruit, et pour qu'il ne suivît pas avec un vif intérêt le développement de la société moderne.

Des qualités peu communes parmi les savants allemands, venaient encore compléter ce caractère antique de Müller. L'esprit pratique d'abord. Soit qu'il dirigeât la construction de sa maison dans laquelle il réalisa, autant que le climat et les moyens le permettaient, ses idées d'architecture classique, soit qu'il s'acquittât des affaires matérielles de l'Université à laquelle il avait voué un culte presque filial; qu'il voyageât en pays étrangers ou qu'il gouvernât son petit royaume domestique, Müller portait partout une sorte de prudente adresse, et l'ordre qui se manifeste partout dans son savoir si nettement classé, dans sa parole si lucide, il l'appliquait aussi à la division méthodique de son temps et jusqu'à la tenue de sa table de travail. Le soin de la forme, enfin, si négligée chez ses savants compatriotes, et qui ne transpire pas seulement dans l'ordonnance et la composition rigoureuse de ses ouvrages, mais encore dans le style proprement dit, toujours animé en traitant les sujets les plus arides en apparence, clair et médité en même temps, souvent élégant, parfois poétique, toujours original. Aussi, quels que soient les mérites intrinsèques de ses idées et de ses recherches, ce soin peu allemand de la forme a sans doute beaucoup contribué à rendre son nom si populaire en Europe. Il joignait à ces qualités une mémoire prodigieusement vigoureuse qui seule peut expliquer la possession souveraine de la science à l'âge où parurent ses premiers volumes; une assiduité qui ne se ralentissait jamais et dont les nombreux ouvrages publiés, les innombrables notes et extraits inédits qu'il laissa, seraient une preuve bien irrécusable, quand même nous ne saurions pas, par les témoignages de ses amis, avec quelle ardeur il travaillait à toute heure du jour et de la nuit [1].

[1] La médaille commémorative qui fut frappée à Bonn, peu de

La grâce extérieure dont il était doué et qui rendait irrésistible son influence personnelle, plus féconde encore que son enseignement officiel et public, est un trait de plus que le savant moderne avait de commun avec ses Hellènes chéris. Comme il s'était donné tout entier à l'étude de l'antiquité classique, celle-ci, à son tour, l'avait pénétré de son essence la plus exquise et semblait se révéler dans tout son être. Il aimait à tout mesurer à la mesure antique et pourtant il ne songea jamais à tout emprunter aux anciens. Il ne tenait à conserver que ce qui lui semblait éternellement vrai et beau dans leur vie : leur noble simplicité, leur sérénité, leur spontanéité ; la modération, la grâce, le sentiment artiste qui respire dans toutes leurs créations. Par ces vertus, le peuple grec était devenu à ses yeux le type idéal de l'humanité entière et il s'y était attaché au point de combattre, avec une sorte de colère et d'animosité, les plaies de la civilisation moderne, le manque de dignité et de naturel, de forme et de mesure, tout ce qui est factice et vain, tout ce qui asservit l'esprit.

On se tromperait cependant, si l'on prêtait à Müller les préjugés si répandus parmi les admirateurs de l'antiquité, contre le monde moderne, contre le christianisme et contre l'esprit germanique. Croyant sincère et patriote ardent, il ne méconnut jamais la supériorité morale introduite par ces deux grands éléments du monde moderne, et s'élevait avec vivacité contre les détracteurs de ce monde. Il ne se dissimulait nullement les lacunes de la civilisation antique, et il avait beau admirer le classicisme homérique sophocléen, il aimait davantage la poésie indéfinissable allemande, animé par ce souffle de l'émotion qui fait défaut aux plus pures créations de l'antiquité grecque.

temps après sa mort, l'appelle : *Ingenio, doctrina,* INDUSTRIA, *de antiquitatis studiis immortaliter meritum.*

Il serait facile sans doute de découvrir des taches légères dans ce caractère, des côtés moins brillants dans cette vigoureuse intelligence ; mais les uns et les autres, on en conviendra, sont intimement connexes avec les remarquables qualités qui distinguaient l'homme et l'écrivain. On a bien souvent reproché à Müller sa partialité, sa passion, son ambition, son orgueil démesuré, et ces reproches ne sont pas tout à fait sans fondement. Mais il est toujours délicat, en ces appréciations psychologiques, de tirer la ligne stricte où une qualité commence à devenir un défaut. Qu'Otfried Müller défendît avec partialité, parfois avec aveuglement, des maîtres vénérés et des amis dévoués, qu'il poussât souvent l'esprit de corps jusqu'à soutenir, même là où elle cessait d'avoir raison, l'école scientifique à laquelle il s'était attaché, l'université dont il avait pris à cœur de perpétuer la glorieuse tradition, et dont il aimait à voir « la vieille forêt » se renouveler toujours par de frais rejetons, on ne saurait le

contester, pas plus que la prévention avec laquelle il abordait les adversaires de ses maîtres, le chef surtout d'une école importante. Mais l'attachement, la reconnaissance, l'intensité de l'affection et la chaleur de ses convictions un peu entières, sont des excuses assez honorables pour qu'on les fasse valoir. Il était passionné dans sa polémique, il savait même être impitoyable ; mais qu'y-a-t-il de grand et de vraiment puissant dans le monde sans passion? Et cette passion ne témoigne-t-elle pas, elle aussi, de la profondeur de ses convictions ? Müller était ambitieux, dit-on, soit ; mais il l'était certainement dans le sens le plus élevé du mot, ne se permettant que les moyens les plus rigoureusement honnêtes pour arriver, non à des décorations et à des titres, mais à cette renommée scientifique qui n'était que la récompense de ses efforts et de son génie. Müller était orgueilleux, si l'on veut nommer orgueil le sentiment qu'on a de sa propre valeur. Dédaignant cette modestie qui, au dire du plus réellement modeste des grands hommes, au dire de Göthe, « n'est qu'un simple devoir pour l'homme sans mérite, et une hypocrisie pour celui qui a conscience de sa valeur, » il tenait à ce qu'on lui fît la place qui lui revenait et, bien qu'il ne recherchât jamais la science qu'avec cet amour désintéressé qui est le caractère distinctif de sa nature, il ne dédaignait point de jouir un peu de sa supériorité. Il éprouvait même, jusqu'à un certain

point, le besoin de voir son talent et ses services reconnus ; mais il y tenait sans fausse vanité, sachant toujours se subordonner et admirer avec effusion là où il croyait voir un mérite réellement supérieur. Là, après tout, est la vraie modestie. Savoir aimer, comprendre et admirer sans envie la vraie supériorité, c'est être plus réellement modeste que de diminuer hypocritement son propre mérite afin de pouvoir rabaisser celui des autres.

Tel qu'était ce génie et ce caractère, par la réunion si rare de la plus riche imagination et de l'esprit critique le plus exact, il était merveilleusement doué pour la mission scientifique qui lui échut.

« Les esprits, même les plus indépendants et les plus originaux, ne commencent jamais complétement à nouveau, ils ont des prédécesseurs et des maîtres qui leur permettent de se rendre compte de leur vocation, qui les forment et orientent afin qu'ils trouvent, sans perte de temps et de forces, le bon chemin et leur tâche particulière. Müller était né pour la philologie, pour la philologie dans le sens le plus vaste du mot, tel qu'il l'expliqua si bien lui-même ; il était né pour elle, grâce à une certaine harmonie des qualités philologiques. Il avait reçu de la nature le don des langues, et il en avait un sentiment très-délicat qui lui permettait de pénétrer le génie d'un idiome jusque dans les plus imperceptibles nuances. Le sens historique n'était pas moins vigoureux chez lui ; car,

qu'est-ce que le sens historique, si ce n'est le plaisir et l'intérêt qu'on prend à observer la vie morale de l'humanité dans ses manifestations les plus délicates, à remonter jusqu'aux racines les plus cachées des événements, à en suivre le développement le plus secret. Également attentif aux choses les plus accidentelles en apparence et les plus particulières, comme à ce qu'il y a de plus intime et de plus général dans la vie des peuples, Müller cherchait toujours à se faire un tableau vivant de la nation ou de l'époque qu'il étudiait. C'est dans cette union du talent linguistique et du sens historique, se complétant l'un l'autre, qu'il faut chercher le caractère propre au génie philologique de Müller. Ainsi doué de la nature, il serait devenu, même sans des prédécesseurs et des maîtres de premier ordre, un philologue remarquable ; assez heureux pour rencontrer dès le début de sa vie, sans obstacle et sans tâtonnement, sa voie spéciale, il eut en même temps la rare bonne fortune d'être dirigé dans ses études par des érudits du plus grand mérite. Ce ne fut pas une moindre faveur du sort, que des livres comme l'*Histoire romaine* de Niebuhr, l'*Économie politique des Athéniens* de Böckh, et la *Mythologie germaine* de J. Grimm, vinssent de paraître et pussent exercer sur lui une influence aussi puissante qu'heureuse. Placé au milieu de ces courants abondants et originaux, Müller eut l'instinct d'abord, le choix réfléchi ensuite, de se poser

la tâche de sa vie telle que l'exigeaient la nature de son talent et l'état général de la science. » (Lücke.)

La philosophie, elle aussi, le captiva par instants ; mais il sentait bien que là n'était pas son domaine, et il revenait toujours à la vraie patrie de son génie, à l'histoire, souvent pour lui demander la solution des problèmes que la philosophie lui avait posés ; et quoiqu'il eût les philosophes en grande estime et qu'il se mît au courant de la philosophie contemporaine, la nourriture favorite de son esprit resta toujours le *vert pâturage* [1] de l'histoire.

Esprit positif, malgré la vivacité de son imagination, il ne chercha jamais une *voie royale*, qui n'existe pas, pour aborder l'histoire ancienne, et dès l'âge de vingt ans il comprit la nécessité des recherches matérielles et spéciales pour qui veut ne pas construire dans le vide [2]. Le despotisme des idées générales que la philosophie de l'histoire avait si fort mises à la mode à cette époque, répugna toujours à son jugement indépendant ; et il ne s'éleva jamais à des considérations générales qu'après avoir parfaitement recueilli et constaté le détail [3] : Böckh, qu'il aimait à appeler le *père*

[1] Mot de Méphistophélès dans le *Faust* de Göthe.

[2] « At fortasse fortuna mihi ita favit, ne ex iis essem qui aliunde quam e philologia historiarum aditum putant posse aperiri. » Dans son *Curriculum vitæ*, à l'occasion de son doctorat.

[3] « Crisis quæ recte non possit institui, nisi a singulis atque

de ses études, ne fit que le confirmer dans ces principes qui devaient présider au travail de sa vie, à cette *Histoire de la Grèce* dont il ne put malheureusement réunir que les matériaux dans ses écrits si variés et dont il légua la construction à la génération suivante. Doit-on regretter qu'il n'ait pas mis la main à l'œuvre plus tôt ? Ne se conforma-t-il pas à la nature de son talent aussi bien qu'à la nature de cette tâche, en commençant par des recherches spéciales et par les histoires particulières et locales de la Grèce ? Il est certain que, dans ces études partielles, il ne perdit jamais de vue le but plus élevé qu'il s'était posé, et qu'il le poursuivit jusqu'à sa dernière heure. D'autres ont, depuis, tenté de résoudre cette tâche, que la mort empêcha O. Müller d'achever ; faut-il nous flatter que Grote et M. Curtius l'ont résolue aussi bien que O. Müller aurait pu le faire ? Qui oserait le décider ? Mais il est incontestable que ni l'un ni l'autre n'a été plus appelé et plus préparé à cette tâche que ne l'était leur prédécesseur. Tout en effet, la clarté et la sûreté du coup d'œil, la sévérité de la méthode, la lucidité de l'argumentation, la sobriété et la conscience avec laquelle il triait ce qui était incertain et problématique, et définissait le degré de la probabilité de chaque hypothèse, l'union si heureuse

minutis orsus, iis, ut res poscit, non animus, constitutis, cauto gressu ad universi complexum perrexeris... » *Ibid.*

du jugement critique et de l'imagination créatrice, mais surtout l'intelligence amoureuse du génie hellénique et de ses formes nettes et plastiques semblaient avoir prédestiné Otfried Müller à ce rôle.

Comment se défendre, en face de cette existence brusquement interrompue, d'un mouvement d'humeur contre la fatalité qui ne lui permit pas de fournir sa carrière ? Comment ne pas songer à toutes les promesses qui n'ont pas été tenues ? Et pourtant cette soudaineté même de sa fin n'a-t-elle pas une sorte de conformité avec la nature tout hellénique d'Otfried Müller, et n'est-on pas tenté involontairement de songer au récit de Solon de la mort subite que la reine des dieux accorda, en récompense de leur belle vie, aux deux adolescents expirant sur le seuil même de son sanctuaire ? Ne peut-on pas dire de lui ce que Göthe disait de Schiller ? « Il a vécu comme un homme, et c'est dans toute la perfection de l'homme qu'il est parti de ce monde. Maintenant il lui est donné d'apparaître dans le souvenir de la postérité, doué d'une vigueur et d'une virilité impérissables ; car l'homme marche parmi les ombres, sous les traits qu'il avait en quittant la terre, et Achille se présente toujours à nous dans le rayonnement d'une éternelle jeunesse. »

IV

L'ŒUVRE D'OTFRIED MÜLLER

C'est une histoire complète du peuple grec qu'Otfried Müller s'était proposé d'écrire, nous venons de le dire ; ce sont les matériaux de cet ouvrage qu'il avait amassés dans neuf volumes et de nombreuses études éparses. En effet, l'histoire d'un peuple, aux yeux de Müller, ne se borne pas aux vicissitudes politiques ; elle embrasse toute la vie nationale. La religion, les mœurs, l'art et la littérature ont une part au moins égale à celle des événements extérieurs dans la véritable histoire. On peut donc, on doit réduire l'ensemble du travail de Müller à quatre parties distinctes, si l'on veut se rendre un compte exact de l'étendue, du caractère et des résultats de son activité littéraire : la mythologie, l'histoire des institutions et des évènements politiques, l'art et la littérature.

I. — MYTHOLOGIE [1].

Les premiers pas de l'historien, s'engageant dans

le passé d'un peuple, sont peut-être ceux qui lui coûtent le plus d'efforts, qui exigent le plus de sagacité. Au début de la vie d'un peuple, tout semble, au premier abord, n'être que fiction religieuse, vague assemblage de fables et de traditions obscures, au milieu desquelles il s'agit de voir clair et de s'orienter. Il serait facile, sans doute, de laisser de côté toute cette période ténébreuse, et du premier bond d'arriver au plein soleil de l'histoire authentique ; et beaucoup d'historiens estimables n'ont pas manqué de le faire. Pourtant, comment se former une image vivante de ce que fut la Grèce de Périclès, sans connaître ces temps d'enfance nationale et qui contiennent tous les germes de la grandeur future ? Et, si l'on a cessé de considérer la science historique comme une sorte de chimie, analysant la vie et la réduisant à ses divers éléments ; si l'esprit historique moderne s'applique à écouter et à deviner la silencieuse croissance des peuples, s'il essaie d'en saisir la complexité organique, n'est-il pas vrai que ces époques de création toute spontanée, où le rationalisme avec ses rubriques abstraites n'a pas encore arrêté ni faussé le développement naturel et individuel, doivent offrir bien plus d'attrait,

[1] C'est dans les *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*, Göttingen, 1825, dans *Orchomenos*, les *Dorier*, et dans les critiques et dissertations mythologiques, réunies dans le deuxième volume des *Kleine Schriften* (Breslau, 1848), que je puise cet exposé des idées d'Otf. Müller sur ce sujet. Je ne renvoie point à ces ouvrages, pour ne pas fatiguer le lecteur de citations.

bien plus d'instruction à l'historien que les temps plus avancés? Aussi celui pour qui, comme pour O. Müller, la religion d'un peuple est la partie la plus intime, la plus intéressante de sa vie, celui qui croit que, dans sa foi, une nation dépose l'élément le plus précieux de son être, celui qui s'intéresse aux rêves de jeunesse d'un peuple comme à l'adolescence d'un grand homme, et qui y voit à l'état embryonique, tout ce qui, un jour, doit brillamment éclore et s'épanouir, celui-là suivra avec amour les premiers pas de son héros, et aucune difficulté ne le rebutera dans ses patientes investigations.

Mais quelles étaient les actions de cette adolescence? des mythes; ses sentiments? des mythes ; ses idées? des mythes ; ses croyances religieuses, ses grands hommes, sa littérature? des mythes. Pendant des siècles, le mythe a exclusivement occupé l'esprit de la nation grecque. Les racines de son développement intime, comme de son histoire extérieure, seraient comme retranchées, si l'on rejetait le mythe comme impropre à la science, ou si l'on remplaçait cette source, seule vraie, par des hypothèses et des inductions prises en l'air. Quiconque possède encore le sens de l'expression vraie du sentiment religieux — chose assez rare de nos jours, il faut en convenir — se sentira particulièrement attiré par la légende populaire. Car, après tout, que demandons-nous à l'histoire? Est-

ce de voir les hommes d'autrefois penser et agir comme nous pensons et agissons nous-mêmes, et de contempler complaisamment dans ce miroir l'image de notre propre civilisation? Pourquoi ne pas s'adresser directement à la vie de nos jours? Pourquoi ne pas aller l'étudier dans nos salons, dans nos ministères et dans nos journaux? Mais si, au contraire, la plus noble tâche de l'histoire consiste à élever l'homme au-dessus des préoccupations du moment, à lui montrer l'humanité dans son essence et non dans ses costumes accidentels, à la suivre à travers toutes les phases qu'elles a parcourues, obéissant à des lois qui se sont modifiées suivant les temps, il faut étudier ce premier âge si riche et si poétique qui seul, en nous disant d'où nous sommes partis, peut nous faire comprendre où nous sommes arrivés. Peut-être même l'éducation classique, c'est-à-dire la connaissance de l'antiquité, n'a-t-elle une influence si fortifiante et si morale, que parce qu'elle place sous nos yeux une humanité qui nous semble étrangère et qui n'est cependant que notre propre enfance. Mais de toutes les études de l'antiquité, n'est-ce pas celle de la mythologie qui nous conduit le plus loin des sphères du temps présent, dans ce mystérieux atelier d'idées et de formes dont la nature, l'ordonnance et les lois sont encore autant de problèmes historiques, et qu'on appelle les temps primitifs?

Pour connaître vraiment l'histoire primitive, c'est donc le mythe qu'il faut essayer de pénétrer. Pénétrer ; car il ne suffit point de connaître les fables, il faut les comprendre, en découvrir la portée, leur assigner à chacune sa place et son temps, en dresser l'acte de naissance. C'est là ce que fit Müller dans ses *Prolégomènes* ; il créa la méthode historique de l'interprétation des mythes, en même temps qu'il en donnait la première définition suffisante. De nombreuses études mythologiques avaient précédé ce travail. Il les soumit à une critique rigoureuse, définit à son tour la nature du mythe en conciliant des points de vue diamétralement opposés, dans une vue nouvelle plus élevée et plus exacte en même temps. Le premier il vint mettre dans ces études une méthode sévère et un procédé historique.

Que de choses n'avait-on pas dites sur les mythes grecs ! Que d'interprétations n'avait-on pas mises en avant ! Ce qui, pour les uns, était un tissu de mensonges inventés par des prêtres cupides et ambitieux afin de tromper et de dominer des masses grossières, était pour les autres, soit un ensemble de profondes idées philosophiques, soit un système de dogmes religieux empruntés aux Égyptiens et revêtus de symboles propres à les faire accepter par un peuple simple et naïf, soit enfin des faits de l'histoire biblique cachés sous de belles fables. A quelques-uns même les combats

et aventures des dieux et des héros semblaient être les vicissitudes et les conflits par lesquels avaient passé les religions elles-mêmes. Ceux-ci y voyaient des lois astronomiques, des observations sur les saisons, des notions d'agriculture, de chimie même, enveloppées d'images dont on ne comprend pas trop la nécessité, tandis que ceux-là, continuant le puéril évhémérisme des derniers temps du paganisme, réduisaient dieux et héros à autant de grands hommes divinisés par l'imagination populaire. Si le plus grand nombre des savants acceptait ces légendes avec une sorte de superstition historique et enregistrait sérieusement dans les annales de l'histoire grecque les incidents du siège de Troie et les exploits des sept chefs devant Thèbes, avec toute la gravité qu'ils auraient mise à rapporter les vicissitudes de la guerre de Crimée, les sceptiques ne voulaient reconnaître, dans toutes ces gracieuses fables, que des jeux de l'imagination populaire qui ne méritaient pas plus de foi que les aventures du Prince Charmant ou les récits de la belle Schéhérasade ; quelques-uns allaient même jusqu'à y voir de simples inventions de poëtes, les romans du temps, tout aussi dénués de réalité que peuvent l'être les faits et gestes de Monte-Christo et de d'Artagnan[1].

[1] Les premiers commencements d'une science mythologique remontent à la Renaissance. Ces ouvrages, tels que la *Genea-*

Depuis longtemps, il est vrai, le rationalisme du dix-huitième siècle, que perpétuaient en France les Larcher, Clavier et Petit-Radel, avaient fait

logia Deorum de Boccace (Venise, 1472), la *Historia de Diis gentilibus* de Gr. Lilio Giraldi (Bâle, 1548), ou la *Mythologia* de Natalis Comes (Venise, 1568), ne sont plus d'aucune valeur aujourd'hui, comme on le pense bien. On les dit, surtout ce dernier, écrits au point de vue physique; ils considèrent les Dieux de la Grèce comme autant de personnifications des forces de la nature, les faits mythologiques comme autant de phénomènes, point de vue qui domine aussi dans la *Sapientia veterum* de Bacon de Vérulam (Londres, 1634), et que M. Forchhammer (*Hellenika*, Berlin, 1837) a renouvelé avec beaucoup de succès en étayant ses thèses des observations personnelles qu'il avait faites en Grèce. Ce sont surtout les savants du dix-septième siècle qui, dit-on, — car nous avouons que nous ne connaissons la plupart de ces ouvrages que par ce qu'on en peut lire partout, — se plaçaient au point de vue théologique, voyaient la Bible partout, et représentaient la mythologie grecque comme une mésintelligence de la religion révélée. V. Vossius, *De theologia gentili et physiologia christiana, sive de origine et progressu idololatriæ* (Amsterdam, 1642), Pomey, *Pantheum mythicum* (Leyde, 1659), Bochard, *Phaleg, Canaan et Hierozoïcon* (Paris, 1669), Huet, *Demonstratio evangelica* (Paris, 1672) Cudworth *Mysteriorum illustratio* (Londres, 1778), M. Gladstone a repris de nos jours cette thèse étrange, dans ses *Studies on Homer and the Homeric age* 1858, avec plus d'éloquence que de critique. — Dupuis (*Origine de tous les cultes*, Paris, 1795) expliquait toute la mythologie par l'astronomie, et Dornedden (*Phamenophis*, Leipzig, 1797) et Dalberg (*Ueber Meteorcultus der Alten*, Heidelberg, 1811) se rallièrent à ses idées. — Les deux auteurs qui prennent tous les dieux grecs pour de simples fétiches sont Meiners, *Grundriss der Geschichte aller Religionen* (Lemgo, 1785) et de Brosses, *Du culte des dieux fétiches* (Paris, 1790). — Fréret (*Recherches sur l'Histoire des Cyclopes, des Dactycles*, etc., *Œuvres*. tome XVIII, Paris, 1796) Hüllmann (*Anfänge der griech. Gesch.*. Königsberg, 1814), et Kanngiesser (*Grundriss der Alterhumswissenschaft*, Halle 1815) considèrent les

place en Allemagne à une façon plus élevée et plus juste de considérer le mythe[1]. Depuis longtemps les théories de Gatterer, qui acceptait les légendes dans tous leurs détails pour des faits historiquement certains, avaient été définitivement détrônées par Heyne, dont l'œuvre fut poursuivie et complé-

aventures mythologiques comme les vicissitudes des religions établies elles-mêmes. Kanne (*Mythologie der Griechen*, Leipzig, 1818), Görres (*Mythengeschichte der asiatichen Welt*, Heidelberg, 1810), J. Wagner (*Ideen zu einer allgemeinen Mythologie der alten Welt*, Frankfurt, 1829), Hug (*Ueber den Mythus der Völker der alten Welt*, 1814), et surtout C. Ritter (*Vorhalle europäischer Völkergeschichte*, Berlin, 1820), qui va jusqu'à retrouver le bouddhisme dans la religion grecque, supposent tous, plus ou moins, une origine orientale à la mythologie hellénique; mais c'est principalement Emer. David (*Recherche sur le Dieu Jupiter*, Paris, 1833), qui en a soutenu la provenance égyptienne. — La plupart des savants français cependant ont été, jusqu'à il y a trente ans, évhéméristes décidés; v. Banier (*La mythologie ou les fables expliquées par l'histoire*, 1710-1738), Clavier, (*Histoire des premiers temps de la Grèce*, 1822 et traduction d'*Apollodore*, 1805), Ste Croix (*Recherches critiques et historiques sur les mystères du paganisme*, 1784 et 1817), Raoul Rochette (*Histoire de l'établissement des colonies grecques*; 1815), Larcher dans son *Hérodote*, Foucher et Petit-Radel dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*. — Ces indications devront suffire sur la littérature mythologique antérieure par la date ou par l'esprit, à la renaissance de ces études. Nous n'y reviendrons pas.

[1] Nous n'avons pas besoin de dire qu'en France aussi une manière plus large de comprendre le mythe a prévalu depuis le travail de Benjamin Constant (*De la religion*, etc. 5 vols. Paris, 1824 à 1831), qui, malgré sa tendance polémique et antisacerdotale, renferme les premiers symptômes du nouvel esprit historique, et a ouvert en ce pays les voies de critique religieuse où se sont engagés avec tant de succès MM. Fauriel, Ampère, Guigniaut, Quinet, Scherer. Renan, Maury, Joubert Baudry, Bréal, etc.

tée par Buttmann. Les premiers ils avaient établi une ligne de démarcation nette, presque trop nette, entre l'époque historique et l'époque légendaire, réclamant pour cette dernière un procédé scientifique complétement différent de celui employé pour la première.

Toutefois, pour Heyne lui-même, le mythe n'était qu'un produit de la nécessité. La langue des peuples primitifs manquant de paroles abstraites, il fut impossible de parler autrement qu'en images : ce n'est point par choix, mais parce qu'il ne trouvait pas d'autre mot dans sa langue, que le grec de ces temps reculés disait *engendrer* où nous dirions *causer,* qu'il employait du soleil l'expression de *coucher* au lieu de celle de *disparition.* C'est le besoin et la pauvreté qui furent les parents de ce langage symbolique *(sermo mythicus, vetustus).* Plus tard on confondit l'expression avec la chose : on s'imagina qu'il s'agissait de faits réels ; et les poëtes surtout contribuèrent à défigurer ainsi les mythes en y ajoutant la grâce de leur style poétique[1].

[1] Heyne, *Sermonis mythici seu symbolici interpretatio ad causas et rationes ductasque inde regulas revocata.* Comment. Soc. Gott. vol. XVI. — On est en droit de s'étonner que M. Max Müller ait encore récemment défendu cette théorie d'Heyne. V. son *Essai sur l'histoire des religions,* trad. p. G. Harris, 3e éd. Paris, 1879, et *Origine et développement de la religion,* trad. p. Darmesteter, Paris, 1879. Cf. aussi les critiques de M. Delbrück dans la *Ienaer Literaturzeitung,* 1874, p. 440 et suiv., et de M. Bergaigne dans la *Revue critique,* 1873, vol. I, p. 401 et suiv.

Buttmann, tout en attribuant aux mythes une portée plus élevée, se laissa peut-être trop entraîner par la réaction contre les mythologues historiques, et alla jusqu'à dénier aux légendes toute réalité. D'ailleurs, à ses yeux les mythes étaient des généralités sans racine locale ; ils naissaient et se réunissaient par le hasard ; et comme ils n'avaient pas de patrie, ils étaient sans lien dans le temps : une succession chronologique lui semblait impossible à établir[1].

Les études mythologiques en étaient là, lorsque Creuzer créa son célèbre ouvrage de la *Symbolique* que tout le monde connaît en France grâce au travail si complet et si lucide que lui a consacré M. Guigniaut. On se rapelle que le savant professeur de Heidelberg expliqua la mythologie grecque par l'existence d'une sorte de religion ésotérique. Des prêtres orientaux ou formés en Orient se servent du langage imagé ou symbolique pour communiquer aux Grecs leurs doctrines, communes à presque toutes les religions de l'Asie dont la Grèce, jusque vers le Xe siècle av. J.-C., n'était guère qu'une partie. Ces doctrines très-élevées et très-pures appartenaient à tout un système révélé, moitié monothéiste, moitié panthéiste,

[1] Buttmann, *Abhandlungen* dans les *Actes de l'Académie de Berlin.* Cf. son *Mythologus,* Berlin, 1828, 1829, passim et surtout (II, 168) son article *Ueber die mythischen Verbindungen von Griechenland und Asien.*

qui avait dominé toute l'Asie pendant une époque primitive et qui périt dans la suite, les symboles se substituant peu à peu aux idées dont ils ne devaient être que les images [1].

G. Hermann, Voss et Lobeck attaquèrent avec plus ou moins de vivacité, mais avec une résolution et une érudition égales, ces idées, qui leur semblaient trahir de dangereuses sympathies pour le mysticisme, alors fort en vogue en Allemagne. Hermann, allant moins loin dans son agression que Voss et Lobeck, ne voulait cependant admettre ni l'origine asiatique de la religion grecque, ni la théorie des allégories que Creuzer avait mise en avant. La foi, fille de la terreur et de l'étonnement, existait depuis longtemps avant que les prêtres s'emparassent des mythes, dans lesquels le peuple avait non pas allégorisé, mais simplement personnifié les forces de la nature [2].

Cette manière de voir, Voss la partagea presque de tout point, en ajoutant toutefois à ces mythes premiers une classe de légendes plus récentes, et ayant leurs racines dans des actions réelles de toutes sortes de chefs grossiers et immoraux, divinisés par leurs descendants, légendes qui n'of-

[1] Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, 2e éd., 1819-1821.

[2] G. Hermann, *De mythologia Græcorum antiquissima*, Leipzig, 1817, (opusc. II), *Briefe an Creuzer*, Heidelberg, 1818; *Ueber das Wesen und die Behandlung der Mythologie* (Leipzig, 1819) forme la dernière lettre à Creuzer.

fraient aucun sens et dans lesquelles on serait insensé d'en chercher. Il mit surtout un zèle tout protestant à accuser les prêtres imposteurs et avides, venus bien après la formation de la religion grecque pour la falsifier et l'exploiter [1]. Cependant il fut dépassé, sinon en véhémence, du moins en incrédulité par le savant Lobeck, qui, lui, ne voyait qu'un tissu d'absurdités et de contradictions, une idolâtrie stupide dans les légendes mystiques où Voss avait encore consenti à trouver, ne fût-ce que dans une partie (celles des mythes théogoniques), quelques conceptions naïves, quelques ébauches enfantines d'idées religieuses et philosophiques [2].

C'est en vain que Welcker produisit des théories conciliatrices; c'est en vain qu'il essaya de faire la part des deux extrêmes en accordant à Creuzer un fonds de système religieux, brisé et morcelé dans la suite; en concédant à Hermann l'importance de l'étymologie pour pénétrer le sens des personnifications mythiques; en admettant avec Lobeck qu'à la fin il n'y a plus qu'idolâtrie et contes fantastiques, grâce précisément aux noms

[1] Voss, *Antisymbolik*, Stuttgart, 1824-1826, *Mythologische Forschungen* (vol. III, IV et V de la 2e éd. des *Briefe*, Stuttgart, 1827, Leipzig, 1834. Il avait déjà exposé des idées analogues dans la 1re éd. de ses *Mythologische Briefe*, Königsberg, 1794.

[2] Lobeck, *Aglaophamus, sive de theologiæ mysticæ Græcorum causis libri III*, Königsberg, 1829.

mal entendus qui, comme les idoles elles-mêmes, furent pris pour des divinités ; c'est en vain qu'il crut tout expliquer par un monothéisme primitif, dégénéré en polythéisme ; la lutte avait attiré un combattant de plus, mais elle n'avait pas perdu de son animation[1].

C'est à ce moment qu'Otfried Müller, déjà connu pour ses travaux mythologiques, parut avec ses *Prolégomènes ;* et on peut dire sans exagérer, qu'à lui revient l'honneur d'avoir créé la mythologie scientifique en créant une méthode[2]. Creuzer,

[1] Welcker, *Appendice à Schwenck*, Elberfeld, 1823; *Ueber eine kretische Colonie in Theben*, etc., etc., Bonn, 1824 ; *Die Aeschylische Frilogie, Prometheus*, Darmstadt, 1824. Welcker, dans le grand ouvrage qu'il a publié de 1857 à 1863 (*Griechische Götterlehre*), précise davantage encore cette dernière idée, en représentant le culte de Zeus comme une sorte de monothéisme primitif, dégénéré dans la suite en polythéisme, idée que défend aussi M. Curtius (*Griech. Gesch.*, I, 46). Preller (*Griech. Mythologie*, I, 91), Duncker (*Geschichte des Alterthums*, III, 27) et la plupart des mythologues modernes sont opposés à cette manière de voir, et M. Overbeck l'a refutée dans un ouvrage spécial (*Beiträge zur Erkenntniss und Kritik der Zeusreligion. Abhandlungen der phil-hist. Klasse der K. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*. Bd. III, IV, p. 1-110, Leipzig, 1865).

[2] « Les critiques les plus graves, dit Guigniaut dans sa *Notice sur Creuzer*, lue dans la séance publique de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, le 31 juillet 1863, (v. *Mém. de l'Inst.*, XXV, 1, p. 341), les critiques les plus graves (de la *Symbolique*) furent celles d'Otfried Müller, esprit aussi étendu que pénétrant, qui entreprit, dans un Essai remarquable, de ramener la mythologie à l'histoire, dont elle s'était trop écartée, d'en bannir la fantaisie, d'en déterminer la méthode, mais qui ne méconnut en elle ni le génie de la religion, dont le mythe et le symbole sont inséparables, ni le libre développement que la poésie et l'art donnent à ces formes, ni même l'élément mystique et surnaturel, inhérent à la croyance religieuse, en vertu de sa nature et de son objet. » — « M. Creuzer, continue M. Guigniaut, fut frappé de ses observations plus qu'il ne voulut le paraître, » etc....

Voss, Lobeck, sans renoncer à leurs systèmes — si sincère que l'on soit, on n'aime guère à convenir au premier moment de sa défaite — rendirent pleine justice à l'œuvre de leur jeune rival. Buttmann, Völcker, Welcker[1] adoptèrent presque entièrement ses vues et Preller a conquis la grande place qu'il occupe en suivant les traces d'Otfried Müller[2]. Si de nos jours la mythologie comparée,

[1] V. Buttmann, *Mythologus*, Berlin, 1829. Völcker (*Mythologie des Japetischen Geschlechts*, Giessen, 1824) se rencontra avec Müller plutôt qu'il n'en adopta les idées, puisque son ouvrage parut presqu'en même temps; il reconnut cependant que Müller avait le premier développé ces vues d'une façon méthodique. Welcker, il est vrai, se sépare de Müller par son hypothèse d'un monothéisme primitif (*Götterlehr*, I, p. 180, 275 et suiv., et *Rhein Museum*, XIII, p. 605 à 630. V. aussi Jul. Cæsar, *Zur Charakteristik Otfried Müller's als Mytholog.*, Marbourg, 1859.

[2] V. Preller *Griechische Mythologie*, 2 vol., Leipzig, 1854 ; 3ᵉ édit. p. Pl., 1872 à 1875 ; *Römische Mythologie*, ibid., 1858; 2ᵉ éd. par R. Köhler, 1865. Cf. Gerhardt, *Griechische Mythologie*, 2 vol., Berlin, 1854. — Il faut avouer cependant qu'il s'est élevé des critiques très-vives contre la méthode d'Otfried Müller. Nous rappelons la critique des *Prolégomènes* par F. C. Baur (*Jahrb. für Phil.* de Jahn, vol. VI, 1828); Stuhr (*Annales de Halle*, 1838); Fleischer, *De mythi græci natura*, Halle, 1838, l'opuscule du même savant, *De Odofredi Mülleri historiæ et antiquitatis tractandæ ratione*. Cleve. 1839, et Ross, *Hellenika*, I. Halle, 1846.

à peine connue en 1825, bien qu'elle soit déjà contenue en germe dans l'œuvre de Creuzer, et bien qu'Otfried Müller lui-même en ait prédit le brillant avenir, si la mythologie comparée, qui ne date guère que de l'étude des *Védas* où s'inspirent principalement Kuhn et M. Max Müller[1], a un peu relégué sur le second plan la mythologie purement héllénique et a, par conséquent, contribué à faire vieillir quelque peu les idées d'Otfried Müller, cependant, même en ces études très-éloignées maintenant de leur point de départ, la méthode d'Otfried Müller est restée la méthode classique.

M. Renan, dans une étude qui est un chef-d'œuvre sur les travaux mythologiques de l'Allemagne[2], a montré sommairement, mais avec une netteté remarquable les qualités qui plaçaient à la tête de l'école hellénique — c'est ainsi qu'on appela plus spécialement le groupe de savants qui se rattachait à Otfried Müller — « l'homme rare que le soleil de Delphes enleva trop tôt à la science et qui, dans une vie de quarante années, sut indiquer ou résoudre avec une merveilleuse sagacité les problèmes les plus délicats de l'histoire des races helléniques. » Il a dit avec une autorité qu'on ne contestera pas, comment « doué d'une admirable intuition historique, d'un esprit juste et fin, Otfried Müller avait tracé la voie pour une véritable mythologie scientifique. » C'est cette voie que nous voudrions faire parcourir rapidement au lecteur français.

[1] M. Max Müller, tout en donnant une direction toute nouvelle à la science mythologique, s'appuie cependant toujours sur la méthode d'Otf. Müller, qui d'ailleurs lui-même avait été « un des premiers à voir et à reconnaître que la philologie classique doit abandonner à la philologie comparée toutes les recherches étymologiques, et que l'origine des mots grecs ne peut s'établir par leur comparaison avec des mots grecs. » l. c., p. 56.

[2] *Études d'histoire religieuse*, Paris, 1856. Étude première.

Ce qui frappe le plus peut-être dans ces études mythologiques de notre savant, c'est d'y voir réunies des qualités presque opposées et qui, trop souvent, s'excluent mutuellement. Un enthousiasme qui se communique et un sentiment poétique des plus délicats animent les investigations les plus arides en apparence, et s'allient naturellement au procédé le plus sévèrement méthodique que l'on puisse désirer. Les études de détail ne font jamais perdre de vue la portée de l'ensemble, et les idées générales, loin d'être étouffées par la masse et la minutie des recherches spéciales, leur communiquent, parce qu'on les sent toujours présentes, une vie supérieure.

Et cependant il serait difficile de trouver une tâche plus ardue que celle que se proposait le jeune savant de Göttingue. Faire comprendre le mythe, en s'abstenant de toute formule abstraite, pénétrer sa nature intime et l'analyser sans lui ôter la vie, en donner la clef tout en renonçant à

des systèmes préconçus, en un mot introduire dans la mythologie la méthode historique qui venait de régénérer l'histoire proprement dite et le droit, c'était là une entreprise — Otfried Müller le sentait bien — où il devait forcément échouer, s'il ne rencontrait que des esprits dépourvus de sens historique, incapables de se dégager des notions abstraites au milieu desquelles nous vivons, ne sachant se transporter par intuition en d'autres temps et dans un autre état intellectuel.

Il semble que toute méthode scientifique doit commencer par une définition satisfaisante ; et s'il ne s'agissait de définir que la forme du mythe, rien ne serait plus aisé, assurément. Il suffirait, en effet, de dire qu'un mythe est le récit d'actions ou d'aventures individuelles, remontant à un temps primitif assez nettement séparé du temps historique. Cette définition épuiserait sans contredit la forme du phénomène, puisque, en lui enlevant un seul terme, le mythe ne serait plus mythe. Qu'on suppose le fait constaté au lieu d'être raconté, qu'au lieu de dire « la Nuit *enfanta* la Volupté et l'Imposture, » on donne à cette phrase une tournure générale en disant : « c'est la nuit qui *enfante* la volupté et l'imposture ; » qu'à la place d'êtres individualisés tels qu'Uranos et Néphélé on mette des idées générales, telles que le ciel et les nuées ; qu'au lieu de rapporter le fait aux jours d'autrefois, on le place dans le temps

historique, que, par exemple, on mette la fondation de Cyrène en 628 où elle eut lieu réellement, tandis que la légende la fait remonter à Apollon conduisant une vierge aimée sur les côtes de la Libye : le mythe sera forcément détruit, on aura des idées philosophiques ou des faits historiques, on n'aura plus de légende.

Malheureusement il n'est pas aussi facile de déterminer l'essence que la forme de cet intéressant phénomène, et on n'y arrive guère qu'*a posteriori*, après avoir dégagé chaque mythe particulier de tout l'alliage que les siècles, les intérêts et les idées des générations successives y ont ajouté. Alors même, ce ne sera pas une notion absolue, mais une idée historique que l'on pourra s'en former. L'abstraction, en effet, est l'antipode du mythe. Celui-ci, comme la religion, comme la poésie, comme la nature, comme tout ce qui a une vie organique, est complexe et n'a son existence que dans la complexité. C'est une synthèse dont aucun procédé chimique ne réussit à analyser et à saisir tous les éléments. On ne l'explique pas plus qu'on n'explique une œuvre d'art. On le sent, on s'en fait une idée par la seule imagination qui nous transporte dans des temps et au milieu d'une manière de voir, de penser, de sentir et de s'exprimer, totalement différente de la nôtre.

Sans une sorte de divination il est donc impossible de le comprendre ; mais avec la puissance

intuitive la plus développée on risquerait fort de se tromper, si l'on ne mettait le plus grand soin à rétablir, autant que possible, la forme primitive de chaque mythe. C'est à quoi s'applique le mythologue sérieux. Pour y arriver, il a heureusement mieux que des systèmes philosophiques : il a d'abord le secours de la *langue* — on sait la portée des noms légendaires ; — il peut contempler le *paysage* où ces gracieuses traditions ont pris naissance, et qui les a si souvent inspirées ; les *faits historiques* peuvent souvent lui expliquer leur point de départ ; il observera l'effet des *phénomènes de la nature ;* les cérémonies du *culte* et certaines *institutions* renferment des allusions qui sont, pour le voyant, des révélations sur le sens et la source des mythes, dont la complexité, nous l'avons dit, est le caractère le plus saillant, et que, partant, il est impossible de classer rigoureusement.

Sans doute on rencontrera parfois isolément des éléments parfaitement distincts, et on est allé, à cause de cela, jusqu'à faire la division en mythes à fond philosophique et mythes à fond réel. Mais pour une fois qu'on trouve l'élément abstrait seul (le Temps dévorant ses enfants, par exemple), ou le fait réel sans portée générale (par exemple, les Crétois conduits par Apollon, et débarquant à Delphes), dans la grande majorité des mythes ces deux éléments sont indissolublement liés et fondus. Aussi, cette distinction en mythes philosophiques et historiques n'est-elle que très-rarement applicable. Dans les mythes théogoniques, il est vrai, l'élément de la réflexion domine, bien que des phénomènes naturels en aient inspiré une partie notable ; mais ce même élément existe aussi très-visiblement dans les légendes locales, sous la forme d'une intervention de la divinité.

C'est que le mythe appartient à un temps où l'on ne savait pas encore séparer l'événement et l'idée, où l'on était disposé à voir, dans tous les faits, la main des puissances surnaturelles, et où l'on se représentait les mystères de la création comme des faits analogues à ceux que l'on voyait. L'intelligence humaine, en ces temps où florissait la légende, obéissait à d'autres lois que nos esprits nourris d'abstraction, et, comme l'enfant, elle croyait naïvement à l'identité de l'idée et de la réalité. Est-ce à dire qu'il faille, comme le fit Heyne, taxer de pauvreté l'esprit et la langue de ce peuple privilégié aux débuts de sa vie *(ingenii imbecillitas.... dictionis egestas)*[1] ? Non certainement. Dire que la Grèce a été trop grossière pour exprimer autrement ses pensées, ses sentiments et ses expériences, parce qu'elle ne s'est servie

[1] Cette théorie de Heyne, nous venons de le voir, a été reproduite par M. Max Müller *(Science du langage,* trad. fr., p. 12).

que de l'expression mythique, ce serait comme si l'on disait qu'elle a été trop peu intelligente pour faire de la prose avant la cinquantième olympiade, puisqu'elle n'a produit que des poëtes, de pauvres gens comme Homère et Hésiode, Callinos et Tyrtée. Chaque période de l'histoire a son caractère et ses lois propres ; ne reprochons pas au printemps de ne pas nous donner les fruits de l'automne, et ne demandons pas des épis au rosier ni des roses à la tige de blé. Soyons reconnaissants pour ces temps primitifs qui créèrent cet ensemble de mythes, dont sortit la poésie grecque qu'ils avaient renfermée en germe, et surtout n'apportons pas à les juger des idées préconçues ; ne nous attendons pas à y trouver certaines idées profondes qui n'appartiennent qu'à notre temps et ne nous obstinons pas à les y chercher ; gardons-nous de vouloir rien enseigner à l'histoire, et laissons-nous en instruire. Pénétrer cet ensemble qui contient la civilisation première du peuple le plus grand de l'histoire, sa religion et sa poésie, sa science, sa pensée, son art, son langage, c'est une tâche qui récompensera toujours, quand même nous ne devrions pas, au bout de nos recherches, retrouver dans ces créations lointaines nos propres manières de voir.

Car elle exige des investigations laborieuses, cette tâche qui exclut tout système *a priori*, des investigations conduites avec ordre et régularité.

Avant tout, il s'agit de demander qui nous a conservé ces légendes ? Tantôt ce sont des écrivains, tantôt des monuments d'art ; ceux-ci, cependant, plus propres à nous éclairer sur la nature des mythes que nous connaissons, qu'à nous en faire connaître d'autres que nous ayons ignorés. Quant à la première de ces sources, elle demande la critique la plus sévère. Il n'y a guère un seul ancien qui ne nous ait conservé un détail mythologique quelconque ; mais tandis que les poëtes des époques primitives, Homère, Hésiode, les cycliques eux-mêmes, et les auteurs des poëmes généalogiques transmettent, sans douter un instant de leur réalité, les traditions telles qu'ils les ont reçues ; les poëtes lyriques des sixième et cinquième siècles, tout en conservant une foi entière dans la réalité des faits légendaires, les croient cependant altérés, parce qu'ils ne peuvent les concilier avec leurs notions plus pures et plus élevées de morale. Ils les modifient donc, en essayant de les ramener à leur fond réel, et en voulant présenter les choses telles qu'elles avaient *dû* être, ils en effacent souvent le caractère local. Les tragiques, obéissant à des motifs graves, pénétrés cependant de religieuse croyance au noyau du mythe, le transforment, tantôt pour le rendre plus dramatique, tantôt pour plaire au patriotisme athénien, Euripide surtout, y apporte sa manie d'innover et de philosopher. Les poëtes alexan-

drins enfin et romains ayant complétement perdu le sentiment des temps primitifs, n'y voient qu'un objet d'érudition et en altèrent ainsi complétement le caractère. Les prosateurs, de leur côté, n'ont pas moins que les poëtes contribué à détruire lentement la forme primitive de la tradition. Timidement d'abord, en essayant, comme le firent les logographes, d'y mettre de l'ordre, et en ensevelissant ainsi plus d'une fois les sources. Hérodote et Thucydide, trop croyants encore pour faire de la critique sérieuse, commencent déjà cependant à chercher dans la légende des faits historiques. Ils furent bientôt dépassés dans cette tendance par les historiens de l'âge suivant, Éphore, Théopompe, Anaximène, Évhémère, qui voulurent absolument changer le mythe en histoire, non pas dans le sens que nous donnons à ce mot, quand nous disons que le mythe est la source la plus importante de l'histoire, en ce que, tout poésie qu'il est, il nous révèle une phase de l'histoire intime du génie grec ; ils voulaient en tirer directement l'histoire exacte, extérieure des princes et des États. Ils en écartèrent le merveilleux, le fantastique, l'impossible ; à ce qui restait, ils supposèrent des motifs qui n'appartenaient qu'à leur propre temps. Les philosophes, eux aussi, exercèrent une influence considérable sur la forme des mythes ; car, tandis que les plus anciens d'entre eux employaient spontanément les expressions

mythiques et confondaient ainsi leurs pensées avec les actions du mythe traditionnel, les philosophes plus modernes, lorsque la vie religieuse commença à s'éteindre, se servirent avec intention de ce langage symbolique, et nous ont rendu fort difficile la tâche de distinguer le mythe primitif de leurs allégories préméditées. La source enfin la plus importante pour la mythologie ancienne se trouve chez les écrivains qui, comme Apollodore ou les scholiastes, mais surtout comme Pausanias, ont recueilli les légendes de la bouche du peuple, souvent aux lieux mêmes où elles avaient pris naissance et qui, sans y ajouter une foi bien robuste, les ont cependant transmises telles quelles[1].

Quelque importante, cependant, que soit la question de la conservation des mythes grecs, elle paraît d'un ordre tout à fait inférieur, quand nous la comparons à celle de leur naissance elle-même. Celui-là comprendrait mal leur nature mysté-

[1] Cette partie des travaux de Müller a été heureusement reprise par Grote dans le chap. XVI, p. 460 à 617, de son *History of Greece*, vol. I, où il suit pas à pas Otfried Müller, avec moins de vie cependant et surtout avec moins de brièveté que l'auteur chez lequel il s'est inspiré. On ne peut que regretter qu'il ait cru devoir parler « de l'influence fâcheuse de la haute autorité de Müller, » après lui avoir tant emprunté. Preller, dans sa critique des sources mythographiques *(Griech. Mythologie*, vol. I, introduction), ne s'écarte guère non plus du point de vue et de l'ordre de Müller, qu'il résume avec plus de liberté que Grote n'en a mis à l'amplifier.

rieuse, qui les croirait inventés par les poëtes. On ne croit pas à des fables inventées ; et nous savons que les poëtes épiques et lyriques, que les logographes, que les peuples grecs y crurent avec ferveur, et qu'ils les tenaient de la tradition. Or cette tradition, l'exactitude des détails de localité indique assez qu'elle naissait sur les lieux mêmes qu'elle illustrait et où, peu altérée par des alliages étrangers, elle s'était souvent maintenue intacte jusqu'au temps de Pausanias, c'est-à-dire jusqu'aux dernières heures de la vie hellénique[1].

[1] C'est surtout Forchhammer qui a repris cette thèse en la développant et en la poussant, il faut bien le dire, à l'extrême. V. surtout ses explications sur les mythes d'Orchomène *Hellenika*, Berlin, 1837, I, p. 159 à 354). Il ne s'en est pas tenu aux phénomènes de nature locaux, il a pris même pour point de départ des faits généraux, jusqu'à faire de la guerre de Troie (*ibid.*, p. 360) « le combat de l'hiver contre la terre.» — M. Max Müller, tout en proclamant la supériorité de la méthode d'Otfried Müller, s'en sépare sur ce point ; car il croit que l'origine de presque tous les mythes européens sont antérieurs à la séparation des races aryennes. Il nous semble cependant qu'il est allé un peu trop loin dans ce sens. Bien des mythes, d'un caractère particulier, ne s'expliquent que par des détails locaux, le mythe de Tilphossa par exemple, celui des Lichades, etc. Les mythes généraux eux-mêmes, comme celui de Képhalos et de Prokris (cités par M. Max Müller, p. 68), du soleil et de la rosée, ont souvent besoin, de l'aveu même de M. Max Müller, d'explications par les phénomènes locaux (ici la forme du mont Hymette) ; mais il faut éviter avec soin de confondre la signification physique d'un dieu et l'identification de ce dieu avec un corps physique (Conf. Otf. Müller *Kl. Schr.* II, 233). D'autres fois ces mythes ne se ressemblent guère que par l'analogie, autrement dit par l'identité des lois intellectuelles de l'humanité qui, dans des circonstances analogues, produisent des résultats analogues. L'étymologie peut les expliquer par les noms donnés aux héros et par l'origine commune des langues européennes ; mais l'observation de la nature humaine suffit pour en expliquer la naissance simultanée en diverses contrées. Toutefois, nous ne voulons pas contester que des souvenirs vagues ne puissent avoir été apportés de la haute Asie ; mais ils furent certainement profondément modifiés en Grèce sous l'empire d'une nature différente. Si Otfried Müller a donc été trop absolu en soutenant, contre Creuzer et Buttmann, la complète originalité de la mythologie grecque, au moins ne s'est-il pas trompé en soutenant qu'elle ne fut point l'importation d'une caste de prêtres asiatiques ; et il ne contesta jamais que les aïeux des Hellènes n'eussent apporté de la Bactriane quelques tendances religieuses générales et communes à toutes les races aryennes.

Il ne faudrait pas croire davantage que l'élément historique des mythes participât seul à cette origine populaire, et que la partie idéale ou philosophique eût été ajoutée par les poëtes. Ces deux éléments naissaient simultanément, se pénétrant réciproquement, complétement fondus. Pour s'en convaincre, il suffit de remarquer les nombreuses allusions et les constants rapports aux localités que renferme l'élément idéal de chaque mythe ; ou, mieux encore, de tenter l'entreprise impossible de séparer l'une de l'autre, la partie idéale et la partie réelle. Ce mélange particulier d'idées et de faits appartient donc à l'essence primitive du mythe, et il explique seul le fait incontestable de la croyance universelle qu'il rencontrait dans l'antiquité. Comment supposer, en effet, que ce fonds d'idées soit une invention revêtue de la forme du récit ? Une invention de ce genre pourrait-elle être

faite par des milliers d'hommes à la fois? Et si cela est impossible, si elle est l'ouvrage d'un seul, comment ce seul a-t-il convaincu tous les autres de la réalité de son invention? Ce fut-il un imposteur rusé qui, par toutes sortes de fraudes, et moyennant le concours de toute une classe de compères, réussit à imposer sa supercherie au peuple? Faut-il nous le représenter comme un homme de génie, sorte d'être supérieur, que le reste des mortels crussent sur parole, et dont ils acceptassent comme des révélations sacrées, ces mythes dont le voile cachait de salutaires vérités? Il a été impossible, jusqu'à présent, de prouver l'existence d'une caste ou d'une secte d'imposteurs de ce genre dans l'ancienne Hellade; et ceux qui ont insinué que les prêtres pouvaient bien avoir joué ce rôle, ont encore à prouver que cette opposition d'un état sacerdotal et d'un état laïque a jamais existé en Grèce.

D'ailleurs ce système artificiel d'une imposture — qu'elle soit grossière ou subtile, intéressée ou philanthropique, n'importe — est peu en rapport avec la noble simplicité des premiers temps, à moins que nous ne soyons trompés par l'impression totale que produit sur nous cette antique civilisation. Pour qui apporte à ces études le sentiment des temps primitifs, cette hypothèse d'un inventeur unique, et en général cette idée d'invention, d'action libre et intentionnelle, par laquelle on eût

revêtu de l'apparence de la vérité un récit auquel on ne croyait pas soi-même: cette hypothèse et cette idée seront écartées tout d'abord. A leur place s'établira la conviction de l'inconscience et d'une certaine nécessité dans la formation des mythes. Si l'allégorie, en effet, est un acte libre, volontaire, par lequel l'esprit choisit telle forme du monde réel pour en revêtir son idée toute faite, le mythe est un acte nécessaire, forcé, par lequel l'âme envisage sous une forme concrète ce qu'elle n'est pas encore capable d'abstraire. Dans ces temps naïfs, certains motifs, soit de pensée, soit d'impression extérieure, soit d'événements, agissaient sur tous de la même façon, en sorte que les divers éléments s'identifièrent et se fondirent dans le mythe, sans que ceux par qui cela se fit, eussent reconnu cette diversité et s'en fussent rendu compte. Quand on se sera pénétré de cette idée, on verra qu'il importe peu de savoir si le mythe est une œuvre individuelle ou collective, que cette discussion ne touche pas le point principal de la question; car si l'individu, en racontant, en créant le mythe, ne fait qu'obéir aux mêmes motifs qui agissent aussi sur ses auditeurs, il ne sera plus que l'organe de tous, celui qui a le talent de donner le premier une forme et une expression à ce que tous voudraient exprimer.

Sans doute cette idée de la nécessité semblera obscure à plus d'un moderne, mais unique-

ment parce que, dans notre pensée moderne, nous n'avons aucune analogie pour cette activité *mythopoéique,* pour me servir d'une expression introduite par Grote ; mais l'histoire doit-elle nier ce qui semble étrange, toutes les fois que ses recherches l'y conduisent? Ainsi on se rappelle, par exemple, le récit dans le premier livre de l'*Iliade*, de Chrysès, le prêtre d'Apollon, appelant la vengeance du dieu sur les Achéens, et ceux-ci frappés de la peste. Supposons que la partie naturelle de ce mythe soit vraie, que la fille du prêtre ait été enlevée par Agamemnon, et que la peste ait décimé les rangs des Grecs, on verra facilement comment tous ceux qui connaissaient ces faits, et dont l'âme était remplie de la croyance à la force vengeresse d'Apollon, durent simultanément, forcément et aussitôt, faire la conjecture qu'Apollon avait envoyé cette peste sur les prières de son prêtre, et qu'ils durent raconter ce fait avec autant d'assurance et de conviction que ce qu'ils avaient vu de leurs propres yeux. Dans cet exemple, il est vrai, le passage de la réalité au mythe est plus facile à saisir que d'habitude. Toujours cependant, même dans les mythes les plus compliqués, on peut retrouver cette transition. Dans aucun il n'y a invention arbitraire ; toujours la pensée pouvait, presque toujours elle devait être venue spontanément à beaucoup d'individus à la fois, et quand l'un d'eux l'exprimait le premier, il savait

que les autres, nourris des mêmes idées, ne douteraient pas un instant de l'exactitude de la chose.

Toutefois la raison principale pour laquelle les mythes sont si compliqués dès leur naissance, c'est qu'ils ne sont presque jamais nés d'un seul coup, qu'ils se sont formés lentement et successivement par l'action d'événements ou de circonstances très diverses, tant intérieures qu'extérieures, dont la tradition, qui vivait toujours mobile dans la bouche du peuple, et que l'écriture n'avait pas encore pétrifiée ni même figée, recueillait toutes les impressions. C'est dans le cours des siècles, en un mot, qu'ils ont pris cette forme que nous leur voyons ; voilà le fait capital que ne voient pas ceux qui considèrent les mythes comme des allégories, inventées à un moment donné par un individu déterminé avec l'intention précise de cacher une pensée sous la forme d'un récit. En ce cas, en effet, il s'agirait simplement de trouver la clef pour interpréter tout le récit. Mais il en est autrement du vrai mythe qui « procède d'une disposition de l'âme dans laquelle toute vie intime, se rattachant généralement à des événements extérieurs, est nécessairement représentée par des personnages et des actes que l'on croit réels. » — Il ne s'agit pas ici d'un enseignement de doctrines que l'on aurait apportées en Grèce comme les missionnaires apportent l'Évangile au Groënland ; il s'agit de récits « dont toute l'explication con-

siste à montrer leur naissance [1]. » Il faut trouver et démontrer la *genèse* du mythe ; il faut, pour ainsi dire, refaire en sens inverse, tout ce que les siècles ont fait pour le former. Ce n'est donc pas par un *salto mortale* que l'on peut pénétrer dans la mythologie ; ce n'est pas avec quelque pensée préconçue qu'on en peut entreprendre l'explication. Il faut de mille manières essayer de s'en rapprocher, avant qu'on puisse espérer en trouver le point saillant, la cause première, le vrai centre et le noyau d'une légende [2].

[1] Ces idées ont été résumées avec bonheur, et presque textuellement reproduites, par M. Michel Bréal, dans son remarquable travail sur *Hercule et Cacus* (Paris, Durand, 1863, réimprimé dans ses *Mélanges de mythologie et de linguistique*, Paris, 1877) que nous prenons plaisir à citer : « Les fables ne contiennent aucun mystère ; elles ne sont ni des faits historiques déguisés, ni des allégories, ni des métaphores, ni des symboles. Nous ne croyons pas que l'homme y ait enveloppé des idées trop abstraites pour être comprises sans image, ni trop hardies pour être exposées à découvert, ou de trop grand prix pour sortir de l'enseignement des sanctuaires et être livrées à la foule. Elles ne sont pas l'expression d'une antique sagesse, elles n'ont à nous apprendre aucune vérité profonde, ni physique, ni morale. Elles ne sont pas davantage le fruit de l'imagination poétique d'un peuple inventant des contes, afin de satisfaire son goût pour le langage figuré, pour les allégories et pour les paraboles. Un mythe de création populaire, pris à un moment donné de son développement naturel, ne signifie pas autre chose que ce qu'il dit en effet, et la *meilleure* ou, pour ainsi dire, la *seule manière de l'expliquer, c'est de remonter, à travers la série de ses métamorphoses, jusqu'à son origine, et d'en écrire l'histoire* » (p. 3 et 5). Cf. la critique qu'a donnée M. Fr. Spiegel de l'ouvrage de M. Bréal dans la *Zeitschrift für vergl. Sprachforschung* d'Ad. Kuhn. Berlin, 1864. Vol. XIII, p. 386 à 392.

On a beaucoup écrit sur la nature de la tradition popu-

N'y a-t-il pas cependant certains mythes, celui de Prométhée et d'Épiméthée, par exemple, fort

laire, et on a beaucoup fait pour son intelligence depuis que J. Grimm, dans sa *Mythologie allemande*, a soulevé et posé la question avec sa lucidité habituelle et le sentiment si délicat de la poésie nationale qui est la qualité éminente de son œuvre. Sans parler de l'Allemagne, on a vu en France l'esprit puissant de Fauriel, le savoir si étendu et si solide de M. Guigniaut et de M. Maury, le sens fin et délié d'Ampère s'appliquer à ces études et pénétrer dans l'essence si complexe de ce phénomène. Les pages de Grote (l. c. chap. XIII), sur les différences et les analogies de la formation des légendes du moyen âge et celle des mythes grecs, ont jeté la plus vive lumière sur ces intéressantes questions. Mais c'est surtout aux travaux de l'école historique allemande qu'ils se sont inspirés ; c'est, en particulier, guidés par la main ferme à la fois et délicate d'Otf. Müller, qu'ils ont pu s'avancer avec autant de sûreté sur ce terrain mouvant et qui semble se dérober au contact ; c'est sa définition du mythe grec, par exemple, qu'Ampère applique à la tradition du moyen âge, lorsqu'il dit : « La *Saga* (le terme allemand pour *mythe*, ἀνθρώπων παλαιαὶ ῥήσεις), la *Saga* doit être comptée parmi les produits spontanés de l'imagination humaine. La *Saga* a son existence propre comme la poésie, comme l'histoire, comme le roman. Elle n'est pas la poésie, parce qu'elle n'est pas chantée, mais parlée ; elle n'est pas l'histoire, parce qu'elle est dénuée de critique ; elle n'est pas le roman, parce qu'elle est sincère, parce qu'elle a foi à ce qu'elle raconte. Elle n'invente pas, mais répète ; elle peut se tromper, mais elle ne ment jamais. Ce récit souvent merveilleux, que personne ne fabrique sciemment et que tout le monde altère et falsifie sans le vouloir, qui se perpétue à la manière des chants primitifs et populaires, ce récit, quand il se rapporte, non à un héros, mais à un saint, s'appelle une légende. » (*Hist. litt. de la France*, I, 310). On a lieu d'être étonné qu'un esprit aussi distingué que M. Léo Joubert (l. c. p. 12), n'ait pas vu ce caractère du mythe, et compare l'action *mythopoéique* d'Homère à celle d'un Byron. Cf. aussi Thirlwall (*History of Greece*, I, p. 92, édition de New-York, 1855), qui adopte presque textuellement les idées de Müller à cet égard.

voisins de l'allégorie, et dont il semble difficile tout d'abord d'écarter l'origine par des idées abstraites, nettes et précises? Transportons-nous aux temps intermédiaires où ces mythes se formèrent, temps évidemment postérieurs à celui où naquirent les mythes des divinités ; mais antérieurs de beaucoup à Hésiode. Représentons-nous ces temps où les imaginations étaient déjà remplies de mythes, et où ces mythes agissaient encore plus vigoureusement sur les esprits que dans des âges successifs plus éloignés de leur naissance. La religion avait accoutumé l'homme à se figurer sous forme de dieux personnels les forces actives de la nature aussi bien que les secours invisibles de puissances supérieures. On était habitué par là à personnifier, c'est-à-dire à concentrer sur un seul point culminant tous les éléments d'une tendance intellectuelle, d'une qualité morale, d'un ordre d'idées quelconque dont on reconnaissait l'unité ; car ce point culminant se présentait à l'esprit tout naturellement, nécessairement même, comme un être personnel. Telles la Justice (Thémis), la Discorde (Éris), la Grâce (Charis), l'Intelligence (Métis), la Jeunesse (Hébé) qui représentaient aux yeux des Grecs des personnalités parfaitement distinctes, et dont l'existence avait sa raison dans le besoin impérieux des Grecs de considérer toute force physique et morale comme une personne. Encore une fois, nous avons ici affaire à une manière de voir

étrangère à la nôtre et avec laquelle il est souvent fort difficile de s'identifier ; en indiquer le fond n'est pas le fait du mythologue, mais de l'historien à venir de l'esprit humain, qui aura à nous présenter les diverses phases de cet esprit, et par conséquent celle-ci. Quoi qu'il en soit, en supposant même que la nécessité de personnifier n'existe plus à cette époque, relativement moderne, où des mythes comme celui de Prométhée se formèrent, la force irrésistible de l'habitude peut avoir fait que la manière de voir primitive se fût encore conservée. D'autres âges s'étaient ainsi représenté les choses, raison suffisante pour qu'on continuât à se les représenter ainsi, tout en étendant, par voie d'analogie, cette manière de penser à d'autres objets, pendant que, à demi éveillée, la conscience avertissait déjà vaguement le croyant que ce n'était que de simples formes.

Supposons qu'une haute antiquité ait déjà personnifié la Préméditation dans la figure de Prométhée, et qu'elle en ait fait le représentant de l'humanité dans le monde titanique, par cela même que la Prévoyance est la qualité la plus distinctive et la plus élevée de l'homme. Lui adjoindre comme frère le type de la qualité opposée, de l'Étourderie (Épiméthée), qualité toute aussi fréquente dans le genre humain, c'était chose fort naturelle, ce semble. Or celui qui comprenait que toute industrie humaine, et partant tout travail, tiennent à la pos-

session du feu, celui qui, d'un côté, las du poids du jour, rêvait, comme toute l'antiquité, un paradis perdu, un âge d'or, de repos et de paix, celui-là devait spontanément supposer que le héros de l'intelligence et de l'activité humaines, que Prométhée avait le premier apporté le feu ; il devait croire qu'en le dérobant il avait courroucé les dieux, qui punirent l'activité téméraire et inquiète de l'homme par la perte de l'antique bonheur, qui enchaînèrent cet esprit audacieux, toujours prêt à dépasser les limites imposées au mortel. Il semble que quiconque sait se transporter à la manière de penser et de voir de cette antique humanité, doit comprendre que le récit d'Hésiode sur Prométhée n'est pas une allégorie, mais un mythe [1] .

[1] J'ai pris plaisir à reproduire cet exemple-là parmi ceux que donne Otf. Müller, parce que les progrés de la mythologie comparée viennent de confirmer, d'une manière éclatante, ce que l'helléniste avait établi il y a soixante ans, sur de simples analogies et combinaisons. Adalb. Kuhn, qui a prouvé de la même manière la justesse des divinations, des hypothèses, si l'on veut, d'Otf. Müller sur les *Phlégyens*, etc., nous démontre (*Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks*, Berlin, 1859, p. 12-18), que *Pramantha pramatha*, en sanscrit, signifie celui qui allume le feu : qu'il est par conséquent analogue à l'épithète grecque de Prométhée, πυρφόρος. Le mot est devenu naturellement Prométhée en grec. N'est-il pas naturel que ce nom de Prométhée qui avait perdu son sens de *porteur de feu*, et qui se trouvait *accidentellement* signifier *providus*, soit devenu le nom du Titan représentant l'intelligence humaine ? et ne fut-il pas tout aussi naturel de donner à ce *Prométhée* un frère, *Epiméthée*, tout comme le proverbe allemand oppose un mot inusité dans toute autre combinaison, le mot *nachbedacht*, au mot existant déjà *vorbedacht* ? On ne saurait trouver un exemple plus frappant pour prouver que l'abstraction suit, et ne précède point en thèse générale, la création du mythe ; que là où elle est en apparence antérieure au mythe, comme dans *Épiméthée*, elle a un caractère purement étymologique. Il est assez fréquent d'ailleurs qu'une fausse étymologie crée des traditions, même de nos jours. V. le livre intéressant que M. Andresen a publié sur cette « étymologie du peuple » : *Ueber deutsche Volksetymologie*, Heilbronn, 1875.

Il est juste de dire que ces sortes de mythes dont le sens était si facile à saisir, et qui semblaient inviter naturellement à l'allégorie, étaient plus exposées que les autres à être modifiées par les poëtes. Or les poëtes, précisément parce qu'ils y croyaient, les modifiaient conformément aux manières de sentir et de penser de leur temps [1].

[1] « On a discuté, dit Otf. Müller, si Homère et Hésiode comprennent ce qu'ils nous rapportent. Cette question repose sur l'ignorance des lois d'après lesquelles se forment les mythes. On suppose toujours que des sages ou des poëtes primitifs ont revêtu des idées claires et nettes de symboles et d'allégories, pris dans la suite pour des faits réels, et réputés comme tels. Mais comme l'expression du temps primitif était forcément symbolique, les termes abstraits n'existant pas encore, il s'ensuit que la pensée l'était également, puisque, si la pensée s'était déjà occupée d'idées abstraites, elle se serait aussi créé une langue pour les exprimer. Ce temps ne voyait et ne pouvait voir en toutes choses que des êtres personnels et divins (δαίμονες) : le malentendu, qu'on reproche aux poëtes postérieurs, était donc dès l'origine dans le mythe, naquit avec lui. Sans doute, au fur et à mesure que le mythe s'éloignait de son origine, sa signification première s'oblitérait, et on y attachait d'autres idées, surtout quand il était arraché au sol natal et transplanté ailleurs : la forme restait et se pétrifiait, l'esprit en disparaissait. Mais cette disparition ne fut pas soudaine, et il est probable qu'Homère conservait encore un vague souvenir de la signification primitive de certains

Il ne suffit cependant pas, pour se faire une idée exacte d'un mythe, d'avoir compris en général la façon tout organique dont il se forme, il faut savoir quand le mythe particulier a pris naissance, et, comme à cet égard, les anciens ne sauraient nous donner aucun renseignement, c'est encore au mythe lui-même qu'il faut demander son jour de naissance. Ceci est assez facile pour les mythes purement historiques, ceux surtout, si nombreux, qui se rapportent à la fondation des colonies, comme l'a prouvé Otfried Müller, et d'après lui Max Müller. Pour peu qu'on sache la date de l'établissement, celle de la formation du mythe se trouve tout naturellement [1]. Une loi analogue ne

mythes, tels que l'union de Zeus et de Héra ; il est sûr qu'il croyait encore sans restriction à celui du sceptre d'Agamemnon » (*Prolegomena*, p. 342).

[1] C'est ainsi que nous savons que Byzance n'a été fondée que vers la 30e ol. ; le mythe de la vache Io passant le Bosphore (le gué des bœufs), de sa fille Kéroessa (la corne), mère du héros fondateur, Byzas, ne peut donc avoir été formé qu'après cette époque. C'est ainsi encore que la tradition d'Alphée, suivant en Sicile Artémis qu'il aime, ne peut remonter au-delà de la 5e ol., date de la fondation de Syracuse, vu que sur l'île d'Ortygie il n'existait pas de rivières ; que cependant les Olympiens, qui avaient apporté à la nouvelle colonie leur culte, ne pouvaient renoncer à leur croyance dans la fable des amours de leur Alphée et d'Artémis et supposèrent ainsi que la source d'Aréthuse contenait l'eau sainte de l'Alphée ; de là le mythe d'Alphée, suivant Arctinos. Il en est de même de la fable du mariage de Jason et de Médée à Corcyre, portée en cette île par les Corinthiens, dans la 6e ol. ; de celle de Manto et Rhakios, fondateurs de Phasélis, dans la 16e ol. ; de celle déjà mentionnée de Cyrène, dans la 37e ol.

doit-elle pas avoir présidé aux formations des mythes antérieurs à l'âge historique? L'existence du culte de Cadmos et des Cabires dans les seuls endroits de Thèbes et de Samothrace ; la légende de Proserpine, recevant comme cadeau de noce Thèbes, Agrigente et Cyzique, trois villes si éloignées et sans aucun rapport entre elles ; la présence d'Apollon dans la vallée de Tempé et à Crète, tout cela ne prouve-t-il pas irréfutablement qu'il faut placer la naissance de ces mythes avant le temps historique, puisqu'après le retour des Héraclides on ne mentionne plus de relations entre ces diverses villes?

C'est dans ce temps mythique, antérieur au retour des Héraclides, que la grande masse des mythes a ses racines, et le fait qu'aucun mythe ne se rapporte aux cinq siècles écoulés depuis cette révolution jusqu'à la 50e ol., le fait que l'art, la littérature et la poésie, tout comme la tradition, ne puisaient que dans cet âge mythique, ne prouve nullement que le mythe s'occupe de préférence et exclusivement du passé. Pourquoi en effet les hommes du septième siècle n'auraient-ils pas revêtu de formes mythiques les faits du dixième au huitième siècle qui étaient aussi bien un passé pour eux que le temps antérieur! Cette circonstance ne prouve pas non plus que la faculté mythopoéique ne s'attache et ne s'intéresse qu'à des conditions complétement différentes de l'actualité ; car ne sait-

on pas que les mythes qui se rapportent aux colonies elles-mêmes, à des familles, étaient les plus nombreux, et s'y perpétuaient dans les mêmes conditions qui existèrent lors de leur naissance? Non, la faculté créatrice des mythes n'existait simplement plus ou très-peu après l'an 1000 av. J.-C., de sorte que le temps où se passent les événements mythiques et ceux où s'en forme le récit sont identiques. D'ailleurs, s'il ne datait pas par *tradition* du temps même des événements, le mythe n'aurait pu être qu'*invention,* et O. Müller repousse énergiquement cette idée. Le temps suivant orne sans doute, embellit, développe et transmet encore les légendes anciennes; mais il ne sait plus transformer en mythe sa propre actualité.

Toutefois il y a des exceptions, et nous en avons déjà vu quelques-unes; il est un ordre de faits qui était propre à maintenir au-delà du temps mythique la faculté créatrice du mythe : je veux parler des colonies. Rien n'était plus fait pour exciter l'âme à former des mythes que les établissements dans des pays lointains et inconnus. Ils renouvelaient, pour ainsi dire, ces temps antiques où les peuples changeaient encore fréquemment leurs demeures, et élevaient à leurs dieux de nouveaux sanctuaires. Se confier à la haute mer, se créer une patrie nouvelle sur une côte au caractère étrange, dans des combats contre des indigènes sauvages, tout cela ne pouvait se faire sans grande

hardiesse et sans croyance en des puissances surnaturelles. Alors d'antiques prophéties et des oracles pythiens durent enflammer le courage, des descendants des vieilles et nobles familles durent diriger l'expédition, des prophètes de haute autorité approuver la mesure. Dans le choix de l'emplacement, dans la fondation des premières demeures, tout semblait rempli de sens et d'une portée profonde, et on écoutait religieusement toute voix qui entreprenait de le deviner. Tout bonheur était dû à la faveur d'un dieu ou d'un héros, tout malheur était réputé la conséquence d'une faute, d'un acte contraire à la volonté du Destin ; un monde invisible se dressait sans cesse derrière le monde visible. Des conditions de ce genre durent même, à une époque qui en général transmettait plutôt qu'elle ne créait des mythes, produire encore de vrais mythes, des mythes dans lesquels l'idée et le fait furent complétement fondus, et auxquels leurs propres créateurs ajoutaient une foi pleine et entière. Mais dès qu'on commençait à séparer l'élément idéal de l'élément réel, dès qu'on se livrait à des spéculations sur la divinité, dès qu'on établit, d'après des renseignements authentiques, des faits réels, la création du mythe dut cesser et céder la place à la philosophie et à l'histoire. Le poëte alors, devient l'organe du temps présent au lieu d'être celui du passé : le sens historique s'éveille, les connaissances géographiques et physiques

s'étendent, et les philosophes prennent pour objet d'études la nature impersonnelle. L'usage de l'écriture coïncide avec cette révolution et arrête complé ement la création du mythe. (vers l'ol. 60e, 516 av. J.-C.)[1].

Le sentiment religieux était arrivé à un moment important dans son développement successif. Aux générations qui créèrent des mythes en obéissant à l'inspiration de toutes sortes d'idées, de sentiments et d'impressions, étrangères aux temps modernes, qu'elles appliquaient à la nature et à l'humanité, avaient succédé des générations qui les transmirent c mme des faits avec une foi entière. Le sentiment religieux de l'époque suivante, modifié par la philosophie, commence à transformer le mythe, œuvre qu'achève l'âge des *lumières* philosophiques, qui considère les fables comme des formes, non de la pensée antique, mais de la sienne propre. Le premier âge seul fut créateur dans le sens absolu du mot, bien que la période suivante continue son activité par voie d'analogie et d'induction. Enfin, tandis que l'époque de Pindare ne modifie le mythe que d'après une nécessité intime, celle d'Euripide s'en joue arbitrairement et s'en sert comme d'ornements poétiques. Il est vrai que, dans les parties les plus reculées de la Grèce, en Arcadie, par exemple, l'ancienne manière de voir et de penser

[1] Cf. Grote, *l. c.* I, p. 487.

dura beaucoup plus longtemps ; mais là le mythe n'était plus l'expression de toute la civilisation hellénique ; ce n'était plus qu'une sorte de *conte* ; c'est-à-dire qu'un jeu de l'imagination en opposition avec les idées régnantes. C'était pour le vrai mythe à peu près ce que la croyance aux revenants est à notre religion.

Dans la Grèce historique le véritable mythe avait cessé de se former, et des fables comme l'origine égyptienne de Cécrops ne sont que des sophismes historiques formés après coup, lorsque, vers le commencement du sixième siècle, les Athéniens entrèrent en relation avec les rois de Saïs. D'ailleurs la réunion des fables helléniques et asiatiques n'est, la plupart du temps, que l'œuvre de l'érudition grecque ; car toute véritable légende a besoin d'un sol sur lequel elle puisse vivre et se transmettre. Elle doit se rattacher à des familles, des peuples, des sanctuaires, pour se conserver traditionnelle. Or, en quel endroit de Grèce pouvait-on raconter les fables de l'expédition de Bacchos aux Indes, des Argonautes doublant le nord de l'Europe, puisque ces pays ne savaient rien de Bacchos ni de Jason, et que les habitants de la Grèce n'avaient connaissance de ces pays que par les savants? Il faut dire cependant que les mythes généalogiques, celui des petits-fils de Prométhée, par exemple, qui évidemment est d'origine récente, et ne peut s'être formé que lorsque déjà la pe-

tite tribu des Hellènes avait cessé d'habiter Égine, et avait donné son nom à toute la nation grecque [1], c'est-à-dire au temps d'Hésiode ; ceux des descendants de Danaos, de Cadmos ; celui des rois lydiens enfin, ne sont pas aussi artificiels que ceux dont il a été parlé tout à l'heure. Nous pouvons donc constater que, dans la seconde époque (de 1000 à 600 environ), pensées et opinions, mêlées avec des faits (généalogies, colonies), prirent souvent des formes mythiques, et que ces mythes furent réellement crus, ce qui ne fut plus guère le cas après la 50e ol.

Ayant ainsi constaté que le mythe n'a toute sa portée que lorsque nous en connaissons l'origine, et que connaître son origine c'est connaître sa première forme, il s'agit d'arriver à cette première forme. C'est ce qu'on fait en discernant le vêtement que les poëtes lui ont donné, et en détachant ce qu'ils ont ainsi ajouté ou altéré. Souvent, en effet, les poëtes, même les plus simples et les plus croyants, les ont changés sans le vouloir : souvent, par exemple, ils supposent des motifs personnels qui certainement ne se rencontraient pas dans les mythes anciens. La tradition ne disait point ce qu'avaient pensé Achille et Agamemnon ; il lui suffisait de dire ce qu'ils avaient fait. Eschyle ne prit dans la tradition, telle que nous la trouvons

[1] *Aiginetica*, p. 135.

chez Hésiode, que les faits du mythe de Prométhée ; c'est lui qui ajouta les motifs.

Parfois l'évidence de cette supposition de désirs personnels et d'affections individuelles est manifeste, comme dans l'hymne à Apollon Pythien. Apollon cherche un sanctuaire et voudrait l'établir près de la source de Tilphossa qui l'a charmé ; Tilphossa, craignant que la gloire du dieu n'obscurcisse la sienne, lui conseille d'aller dans la vallée du Parnasse de Crissa, où elle espère qu'il sera dévoré par Python ; Apollon cependant l'emporte dans la lutte contre le monstre, et pour punir Tilphossa, il l'étouffe sous un bloc de rocher. Il érige un autel à cet endroit même, puis il va à la recherche de prêtres pour le servir. Il aperçoit un navire crétois allant à Pythos dans un but de commerce, effraie l'équipage en prenant la forme d'un dauphin, et, en se mettant dans leur navire, les conduit à Crissa, où il leur apparaît sous forme humaine, se révèle et demande qu'ils lui élèvent un autel sur la côte ; enfin, accompagnant sa marche du Péan, il les conduit à son sanctuaire du Parnasse, où il en fait ses prêtres.

Quels sont les vrais motifs de cette fable, c'est évidemment l'existence de Crétois à Crissa et au temple pythique, le culte d'Apollon à Tilphossa, le nom de Delphinien (nom qu'il portait à Cnossos en Crète) ; la source de Tilphossa enfin, se perdant sous un rocher. La légende ne disait probable-

ment que ceci : Apollon, sous forme de dauphin, a conduit lui-même ses Crétois à Crissa ; il avait voulu faire de Tilphossa un sanctuaire, mais il s'est contenté d'y élever un autel. Le poëte n'y ajoute rien ; mais il fait de la querelle avec la source le centre de son récit, suppose le motif de la crainte, de la jalousie, de la ruse, de la vengeance, si bien que l'essentiel, le fait des Crétois, devient un accessoire.

Une autre influence non moins remarquable que les poëtes exercent sur le mythe, c'est celle d'effacer les différences entre les cultes locaux. C'est ainsi que, dans la légende antique, Athéné apparaît comme un être agissant sur l'agriculture. Chez Homère, elle est devenue la déesse de la raison pratique. Les poëtes suivants allèrent plus loin dans cette voie, en supposant ce caractère là où il était complétement étranger, comme dans les anciens mythes attiques. Bientôt le peuple grec, partout où il participait à la culture poétique, ne put presque plus imaginer sa déesse autrement que sous la forme que lui avait donnée Homère, et les anciennes idées ne laissèrent des traces obscures que dans quelques cérémonies et traditions locales. Voilà ce qui a fait dire à Hérodote qu'Homère et Hésiode avaient donné leur théologie aux Grecs. Il faut donc chercher avec soin les éléments antérieurs à ce travail poétique, parce qu'ils n'ont pu naître, une fois que les idées poétiques avaient

cours, et que partant ils en sont les éléments constitutifs.

Pour réduire ainsi la matière mythique à ses éléments primitifs, il faudra toujours faire le contraire des anciens, qui s'appliquaient à les mettre en rapport les uns avec les autres ; il faudra détruire ces rapports. On pourra certainement reprocher, et on n'a pas manqué de le faire, à ce procédé, sa tendance atomistique et destructive ; mais il ne faut pas oublier que, tout en analysant ces relations établies par les anciens, nous les respectons, et loin de les rejeter nous y ajoutons une haute importance ; il ne faut pas oublier que les éléments primitifs serviront surtout à nous faire mieux comprendre les modifications postérieures. Peut-être aussi exista-t-il, dès l'origine de certains rapports, une unité, si l'on veut, qui n'est pas sans intérêt, enfin il ne faut pas aller dans cette analyse jusqu'à séparer ce qui, primitivement, naquit simultanément et réuni ; il faut y apporter la compréhension des mythes ; il faut voir où ils sont nés, à qui ils doivent leur naissance, et comment ils se sont développés. La localité, les acteurs, souvent des races détruites, les faits premiers qui les ont occasionnés, voilà ce qu'il faut rechercher ; car souvent ce sont des usages du culte et des symboles [1], souvent aussi une étymologie mal comprise

[1] Le symbole lui-même, Otfried Müller le définit, dans une remarquable critique de l'*Aglaophamus* de Lobeck (*Kleine Schrif-*

(Tarsus, par exemple), qui donnent naissance aux mythes.

Arrivé ainsi à l'élément primitif et constitutif du mythe, le mythologue peut commencer enfin l'œuvre de l'interprétation, qui n'est que le dernier résultat de la méthode d'O. Müller, puisque la marche suivie jusque-là a déjà résolu presque toute la difficulté. Dans la plupart des cas, en effet, le mythe s'explique lui-même dès qu'on en a découvert les racines. Quoi qu'il en soit, de cette façon seule on peut arriver à un résultat scientifique, tandis que tout autre procédé ne serait que supposition arbitraire, hypothèse gratuite fondée sur une divination hasardée.

ten, II, p. 62) après Kant (*Kritik der Urtheilskraft*, p. 255 et suiv. *éd. Hartenstein*, VII, p. 220 et suiv.), en le distinguant nettement de l'attribut caractéristique, prêté aux figures allégoriques. Le symbole, à ses yeux, participe de la nature du mythe, c'est un objet sensible à l'aide duquel l'esprit humain s'élève à des idées transcendantes, surnaturelles, parce qu'il n'a pas encore à sa disposition d'autres moyens pour y parvenir. Le vrai symbole, à l'époque de civilisation primitive où il se produit spontanément, ne comporte point d'explication, ni d'interprétation. Ici encore il y a identité de l'idée et de la forme. D'ailleurs, Otfr. Müller aurait pu le rappeler, tout langage est symbolique dans son essence et dans son origine : en donnant un sexe (genre) aux objets et aux idées, en disant *le* courage et *la* vérité, la langue personnifie encore aujourd'hui des notions abstraites, en disant *penser* (peser), elle symbolise encore aujourd'hui, parce que sa nature même est précisément d'être signe, symbole, et qu'elle a été créée avant que la puissance d'abstraction fût éveillée dans l'homme.

Reste cependant à comprendre le langage mythique. Ici nous sommes, on peut l'affirmer hardiment, bien plus aptes à démêler le vrai sens que ne le furent les Grecs de l'âge historique. Dans le mythe, voici le résultat des considérations qui précèdent : toutes sortes de pensées sur les rapports de la divinité, de la nature et de l'humanité sont représentées sous forme d'actions, d'êtres personnels. Partout respire la conviction que des êtres semblables à l'âme humaine vivent et agissent dans le monde physique et moral. On suppose une union étroite entre l'homme et la nature, et on considère les principes intellectuels de l'un et de l'autre comme homogènes. On va plus loin, l'esprit humain lui-même paraît souvent comme un esprit, un génie de la nature d'un caractère particulier. De là, cette façon *démoniaque* de concevoir et de contempler la nature, façon de voir que les *lumières* de la pensée moderne ont complétement extirpée, et que nous ne pouvons plus nous représenter que par la spéculation, mais qui alors était naturelle[1].

Il est indispensable de bien se pénétrer de cette

[1] Telle n'est pas l'opinion de M. Max Müller (*Science du langage*, trad. franç., p. 12), qui soutient que ce n'est que « graduellement qu'on a laissé prendre aux noms poétiques une personnalité divine qui n'avait jamais été dans la pensée de leurs premiers *inventeurs*. » En présence de ces théories, parties de si haut, on voit qu'il est nécessaire, même aujourd'hui encore, d'insister sur les idées d'Otfried Müller.

tendance du génie primitif, si l'on veut aborder l'interprétation du langage mystique, qui perd toute obscurité dès qu'on se place à ce point de vue. Cette interprétation, on doit l'entreprendre en y appliquant les procédés les plus divers, selon la nature de la légende dont il s'agit de découvrir le sens. Tantôt il faut insister sur le caractère humain que les Grecs prêtent à la nature, tantôt sur le symbolisme du langage; l'analogie avec les traditions d'autres nations explique parfois la signification de mythes purement grecs; l'étymologie est un instrument non moins puissant que la comparaison et la combinaison des mythes entre eux. L'intuition, ou pour mieux dire le sentiment de l'esprit primitif et de ses opérations, doit constamment accompagner l'interprète. En effet, puisqu'on prête à la nature, qui ne semble point morte au Grec de cette époque, tous les rapports humains, il n'est pas étonnant que la génération joue un si grand rôle dans les mythes helléniques: on comprend aussitôt pourquoi Thésée est appelé fils d'Égée, Bellérophon de Glaucus, Glaucus et Égée étant deux épithètes de Poséidon; on s'explique pourquoi Xuthos est père d'Ion, Cycnos de Tennès; le blond et le cygne étant deux surnoms très-fréquents d'Apollon. Le mythe établit de la même façon des liens de fraternité qui viennent ainsi se greffer sur les rapports de paternité et souvent produisent un bizarre mélange. C'est ainsi, par

exemple, que Minyas est fils d'Orchoménos, parce que les Minyens habitent Orchomène; fils de Chrysès, parce qu'il a beaucoup d'or; fils d'Arès, parce que la tribu était fort guerrière; fils de Sisyphe l'Éolien, parce que les Minyens étaient proches parents des Éoliens; fils de Poséidon, parce qu'ils naviguent; fils d'Aléos enfin, nom d'un sanctuaire voisin, consacré à un démon de ce nom.

Le sexe des personnages mythiques n'est pas moins curieux à étudier, et il faut le tact le plus délié pour démêler le motif inconscient qui a déterminé l'usage de donner à tel principe un nom féminin, à tel autre un nom masculin. Dans l'origine l'homme est évidemment le principe créateur, la femme, le principe concevant; mais cette distinction est loin de suffire pour expliquer partout le sexe des divinités. Pourquoi, par exemple, la légende fit-elle de *Prométhée* un être mâle, tandis qu'Alcman en fait une femme, *Prométhéia*? C'est que la légende ne songeait qu'à l'esprit, au νοῦς hardi et scrutateur et ne pouvait se le figurer que sous la forme d'un homme, pendant que le poëte, qui avait en vue la providence, lui donne le sexe donné à tous les êtres qui se rattachent à la destinée: Moïra, Kèr, Aïsa, Anagké, Heimarméné, Némésis. Or, ces divinités ne se présentaient probablement à l'esprit grec comme des êtres féminins, que parce leur activité cachée et silencieuse leur rappelait l'existence de la femme, assise dans l'ombre au-

près de sa quenouille et tirant le fil, etc., tout comme les Muses étaient évidemment femmes, parce que la femme est plus accessible que l'homme à l'enthousiasme qui, aux yeux des anciens, était toujours une sorte de souffrance (πασχειν). Il en est du contraste qui devient combat dans le langage mythique, de l'union qui devient mariage, comme de la génération, de la fraternité, du sexe : le mythe aime à rendre extérieur et matériel ce qui est intérieur et moral ; il aime à donner à tout rapport la forme de l'action.

D'ailleurs, il n'est pas toujours possible d'interpréter tout ce qui se trouve dans un mythe, et on ne saurait faire une grammaire ou un dictionnaire de mythologie. Parfois, telle chose qui nous paraît être un symbole, ne signifie absolument rien ; parfois aussi le symbole, au lieu de répondre à une idée déterminée, correspond à un ensemble d'idées fort complexe et il n'y a pas de confusion plus fâcheuse que celle du symbole avec l'allégorie[1]. Que de choses, par exemple, ne signifie pas le serpent ? Tantôt c'est la fécondité de la nature, tantôt la jeunesse et la santé, tantôt, au contraire, le principe impur et destructeur de la nature. Puis, si très-souvent le même symbole se rencontre dans des contrées différentes pour indiquer la même idée,

[1] Voyez sur cette distinction essentielle *Kl. Schiften*, II, p. 63.

parce qu'après tout l'esprit humain obéit partout aux mêmes lois, ou que par hasard deux pays se ressemblent ; si on a retrouvé parmi les femmes d'Otahiti les mêmes cérémonies indécentes que chez les Égyptiennes, il arrive bien aussi que chez les divers peuples les symboles ont des significations diverses : Sirius, qui pour les Grecs est un chien enragé, est pour les Égyptiens la douce étoile d'Isis qui apporte aux champs les flots féconds du Nil.

L'analogie est sans doute un des moyens les plus utiles pour approfondir le mythe, et la nouvelle école de mythologie comparée lui doit des vues d'une grande importance. Toutefois, on ne saurait assez recommander la plus grande prudence en se servant de ce moyen ; et il ne faut pas en exagérer l'importance. Si l'on prétend, en effet, qu'il est impossible de traiter séparément de la mythologie grecque, on est bien près de tomber dans un extrême qui ressemble à la prétention des orientalistes, qui veulent qu'on ne puisse apprendre le grec sans étudier le sanscrit. Certaines idées capitales peuvent sans doute être communes aux Hindous et aux Grecs ; mais les dieux, les cultes, les mythes helléniques appartiennent bien certainement à un temps et à des lieux déterminés. Qu'on étudie la mythologie des autres peuples, rien de mieux : car il y a évidemment une grande analogie entre le degré où est parvenu l'esprit hu-

main chez les diverses nations au moment de la formation des mythes, et la comparaison nous aidera puissamment à nous identifier avec la manière de voir des peuples à ce moment qui nous occupe. Otfried Müller, le champion infatigable de l'originalité hellénique, est le premier à engager le mythologue à ne pas se renfermer dans l'Hellade : « Tâchez avant tout, lui dit-il, de vous faire une idée vivante du sentiment avec lequel le Nadowessien adore son Grand-Esprit dans le fleuve mugissant et le fracas des cascades ; tenez compte aussi de l'impression que produisent les danses énervantes, le sauvage charivari de musique discordante, les gestes furieux qui accompagnent le culte des dieux chez les Nègres. Écoutez ensuite les accents de la sagesse religieuse des Indiens et lisez avec étonnement comment dans le pays du Gange une abondante richesse de poésie épique naît des idées divines prêtées à la vie du passé, et voyez comme toute lumière périt dans le culte affreux et sombre de Siva. Que le Zend-Avesta n'ait pas en vain transmis à la postérité des vestiges d'une sainte religion et d'un système sacerdotal complet ; que Firdusi vous montre encore tardivement de quelle manière une mythologie héroïque dut se former sous l'empire du dualisme. Est-il besoin de vous dire combien vous gagnerez à vous familiariser avec le Dieu des pères d'Israël, le créateur éternel du ciel et de la terre, qui partage en même temps les moindres soucis domestiques de ses patriarches : lui, dont la religion simple et pure, tout entourée et envahie presque par le culte orgiastique de Bel, se maintient dans son essence pendant des siècles sans jamais dégénérer complétement ; religion sublime qui inspire les langues enthousiastes et ardentes des prophètes et à laquelle les prêtres de Chaldée ont prêté des étincelles ? Jetez vos regards plus loin et voyez toute une hiérarchie, une politique, une agriculture bienfaisante, une morale religieuse même, fondées sur le culte égyptien de la nature. Ne dédaignez pas les guides offerts à votre étude par les dieux du Nord qui règnent sur un peuple aux sentiments généreux ; voyez là encore la floraison d'une poésie héroïque, remplie de traditions de la grande invasion, fondues avec les idées du moyen âge chrétien, poésie dont la production principale (les *Niebelungen*), détachée de son sol primitif, occupe une place bizarrement isolée dans un monde qui lui est étranger. La confusion des Huns d'Attila avec ceux du dixième siècle, des Arabes espagnols et des Sarrasins de la terre promise, l'extension que les croisades donnent aux cycles légendaires, vous fourniront des renseignements utiles sur les mythes grecs, pourvu que vous n'oubliiez jamais l'arbitraire et la liberté avec lesquels on traitait ces légendes fantastiques, et le caractère si sobre au contraire et si grave du mythe grec. Pro-

menez-vous donc sans crainte dans le labyrinthe de la poésie chevaleresque et romantique qui, s'emparant de toutes les grandeurs et de toutes les inspirations, se souciait peu du sol sur lequel pouvaient avoir germé les fleurs de sa poésie. Les dernières formes mêmes du mythe, le conte populaire qui se joue des mystères, les récits fantastiques des Mille et une Nuits, les nouvelles italiennes dont Shakespeare fait la base des plus sublimes poésies, un roman même, raconté pour tromper le temps, rien ne devrait vous échapper et nulle crainte de vous perdre ne devrait vous empêcher de vous livrer à ces pérégrinations. Abreuvez-vous et vous pénétrez de ce vin et de ces mets ; que l'esprit du mythe, s'élevant de toutes ces manifestations, anime et excite votre imagination : bien des préjugés tomberont, bien des analogies conduiront votre étude à des voies nouvelles ! » Voilà ce qu'écrivit celui qu'on considère comme le partisan aveugle de l'Hellénisme, celui dont toute la vie fut occupée à revendiquer l'originalité de l'esprit hellénique. C'est qu'il distinguait entre la disposition d'esprit qu'il faut apporter à juger le mythe en général, et l'étude d'un mythe spécial : les conditions locales pouvaient seules à ses yeux l'expliquer, mais elles ne le pouvaient qu'autant que l'esprit se fût rendu un compte satisfaisant du procédé mythopoéique, à peu près le même chez tous les peuples primitifs.

On peut dire de l'étymologie ce qui a été dit de l'analogie : c'est un instrument précieux qu'il faut employer avec la plus grande réserve. Tous les noms n'ont pas de signification. Parfois ce sont effectivement les noms de personnages réels qui se sont conservés ; les noms qui ont une signification évidente tels que Hora, Thémis, etc., sont généralement de date assez récente ; les divinités qui les portent n'ont ni histoire, ni culte particulier : elles accompagnent les dieux olympiens, mais elles ne deviennent jamais aussi personnelles qu'eux. Il n'en est pas ainsi de ceux-ci, ni des héros primitifs dont les appellations ressemblent si bien à des noms propres, qu'il faut beaucoup de perspicacité pour en découvrir le sens, et qu'on ne saurait user d'assez de prudence. La science moderne, en poussant cette étymologie jusque dans les langues mères du grec, a ouvert bien des jours nouveaux à cet égard : mais elle n'a pu réussir à trouver au gros de la mythologie grecque une origine indienne ; et pour la grande masse des mythes la théorie de O. Müller est restée debout, malgré toutes les recherches nouvelles.

Toutefois, les deux moyens les plus puissants pour l'interprétation du mythe seront toujours, pour le côté idéal, l'intuition ; pour le côté réel, la combinaison. Pour comprendre l'idée complexe d'un mythe, il ne suffit pas de raisonner, de tirer des conclusions et de faire des syllogismes, il faut

reproduire en soi l'acte de cet esprit qui créa le mythe, il faut, par une sorte d'enthousiasme et de coopération simultanée de toutes les forces intellectuelles, saisir ce sens qui se dérobe : et tous les esprits ne sont pas capables de cette opération. Pour pénétrer le fait réel qui est au fond du mythe, c'est la combinaison qui, plus que la critique la plus sévère, doit guider l'interprète ; et nous entendons par combinaison, le procédé par lequel nous recueillons et comparons un certain nombre de mythes pour en conclure aux faits qu'ils renferment. Si, par exemple, nous trouvons une centaine de mythes où il est question de Crétois accompagnant Apollon, et que d'un autre côté nous voyons, par la comparaison, que les fondateurs de culte sont toujours représentés dans les mythes comme des compagnons qui forment le cortège du dieu, pourrons-nous douter que les Crétois portèrent à beaucoup d'endroits de la Grèce leur culte apollinaire ?

En résumant encore tout ce résumé que nous venons de donner de la méthode introduite par Müller, voici le résultat auquel nous arriverons : l'interprétation d'un mythe ne doit commencer qu'après qu'il est complètement dépouillé de toutes les superfétations dont les poëtes, les philosophes, les historiens l'ont couvert ; or, arrivés à l'origine, c'est à peine si nous avons besoin d'explication : le mythe s'explique lui-même. Ce qui

resterait obscur encore, s'éclaircirait bientôt pour celui qui aurait toujours présent à l'esprit le caractère anthropomorphique de la religion hellénique et le symbolisme du langage primitif, qui chercherait des analogies dans les traditions d'autres nations, qui se servirait, sans la forcer, de l'étymologie, qui combinerait les divers mythes et les comparerait, pour celui, enfin et surtout, qui saurait par intuition s'identifier avec la nature de l'esprit primitif.

Or, après avoir étudié de la même façon chaque mythe en particulier, son origine, sa portée, ses modifications, il sera sans doute possible à un esprit qui y apporte ce sentiment des époques primitives et cette sympathie pour leur vie naïve, de se faire une idée générale de la religion grecque, de son caractère, de ses tendances, de ses lois générales. On devine ce qui le frappera avant tout. Pas un mythe, il le verra sans peine, qui ne représente toutes sortes de pensées sur les rapports de la divinité et de la nature avec l'humanité sous forme d'actes d'êtres individuels. La conviction que des êtres semblables aux hommes vivent et agissent dans le monde physique et moral, respire partout; elle forme le fond de toute la religion grecque et ce ne sont point les impressions reçues de la nature extérieure, telles que la terreur et l'étonnement qui sauraient expliquer l'origine de cette religion. Elle est produite comme toutes les autres

par ce sentiment naturel à l'esprit humain, qui lui fait supposer, comme fonds et réalité du monde phénoménal, un monde surnaturel, dont l'univers apparent n'est que le reflet [1]. Cette foi, aujourd'hui oblitérée ou effacée par la réflexion abstraite, fut vivante autrefois : c'est dire que, comme toutes les choses organiques, elle n'était point générale et abstraite, mais concrète et individuelle, ou, si l'on aime mieux, nationale. Il est évident, par conséquent, que sa forme différa selon les conditions dans lesquelles elle vécut. De là, les formes nationales de la religion chez les peuples divers. Expliquer pourquoi on trouve telle forme chez tel peuple, c'est expliquer le caractère même de ce peuple. Car, si l'on voulait l'attribuer à l'influence seule de la nature extérieure, l'esprit humain ne serait plus qu'une force passive, incapable de rien créer et ce n'est point le devoir du mythologue ni de l'historien d'approfondir les raisons premières d'un caractère, soit individuel, soit national. Il faut se contenter d'étudier ce caractère dans ses formes religieuses.

Nulle part il n'y eut plus de variétés dans ces formes qu'en Grèce ; et la multiplicité de ses cultes ne fut réunie que plus tard dans un système commun. Car il est difficile de supposer que les mêmes

[1] Voyez une très-belle page sur cet état d'esprit des peuples primitifs dans *Orchomenoss* (p. 142).

cultes soient nés simultanément chez les diverses tribus, puisque chacun de ces cultes répond au caractère individuel d'une tribu particulière et ne peut s'expliquer que par ce caractère. On ne saurait pas davantage en attribuer la formation à des époques diverses de l'histoire d'une même tribu, puisque nous ne trouvons point de culte qui ait péri, et qu'on ne peut surprendre le passage d'aucun culte dans un autre. Cette grande variété coïncide si naturellement avec le morcellement du pays, que la thèse de leur origine partielle et de leur réunion postérieure, grâce surtout aux migrations fréquentes des tribus, deviendrait infiniment probable, quand même l'étude particulière de chacun de ces mythes ne la confirmerait pas pleinement, en nous montrant clairement le berceau local de chacune des divinités grecques. On ne saurait donc admettre que le système, nullement complet d'ailleurs, que présente l'Olympe homérique, fût la forme primitive de la religion grecque, car il exclurait un grand nombre de divinités importantes, telles que Déméter et Bacchos [1].

D'ailleurs la multiplicité et l'origine distincte,

[1] M. Eckermann (*l. c.*, I., p. 234 et suiv.) a fort bien développé cette idée de Müller, en montrant l'influence déterminante de l'Amphictyonie de Delphes sur la formation de ce système artificiel. Cf. sur ce « soi-disant système de douze dieux » l'essai de Lehrs dans ses *Populäre Aufsätze aus dem Alterthum*, 2e édit., Leipzig, 1875.

nationale, — et nous prenons ici ce mot dans son sens le plus restreint — de chaque divinité n'exclue nullement une certaine simplicité. Chacun de ces cultes exprimait le sentiment religieux en général, seulement en adoptant un caractère particulier, grâce à la nature et aux occupations de la tribu qui l'avait créé ; et c'est avec ce caractère particulier, national, que nous le retrouvons plus tard dans la poésie. Ce ne sont donc pas des dogmes physiques ou moraux, des pensées philosophiques sur le monde et la divinité, qui forment le fond du culte ; mais bien ce sentiment général du divin. On n'appelait point dieux les forces de la Nature, mais les dieux auxquels on croyait, on les supposait vivants dans la nature. Ce ne sont pas des talents et des aptitudes particulières de l'humanité qui sont divinisés, mais les dieux qui déjà existent président en les protégeant aux activités de leurs fidèles [1].

On aurait tort cependant de voir le caractère monothéiste dans cette source si simple du culte : le sentiment religieux. Le monothéisme suppose une abstraction complète de la Nature qui ne fut point dans le caractère du peuple grec. Mais on ne saurait nier qu'il y avait une certaine tendance constante vers le monothéisme [1]. Dans le système qui prévalut plus tard, chaque divinité forme comme le membre d'un corps commun dont le chef est véritablement, sinon le dieu unique, du moins le dieu par excellence, surtout quand il représente en même temps la destinée. D'ailleurs, ne l'oublions pas, dans le δαίμων le sentiment religieux du Grec conservait une divinité non personnifiée, fonds et source de tous les dieux personnels.

[1] V. Eckermann (*l. c.*, I, p. 237-247), qui explique fort bien comment la nature toute physique des divinités chthoniennes les empêcha de subir la même transformation en divinités intellectuelles.

Il est dans la nature d'une foi vivante, naturelle, naïve, que deux directions contraires se la disputent. D'un côté, la divinité bienveillante est si proche, si familière, que l'homme lui parle comme à son prochain ; d'un autre côté, un respect vague et presque mystique l'en éloigne et le remplit de crainte. Quelle différence n'y a-t-il pas entre les dieux homériques et les divinités des mystères, telles que Déméter et Bacchos. Parfois aussi, les deux côtés du sentiment religieux se réunissent dans le culte du même dieu. Il y a un Zeus, assembleur des nuages qui lance la foudre et qui arrose la terre, souverain du monde, le plus grand de ceux qui habitent l'éther, père des dieux et des mortels. Il est le bien absolu. C'est lui qui met la Mœra sur la balance ; sa volonté est la destinée, et tout ce qui se fait, se fait afin que cette volonté soit accomplie. C'est lui enfin qui, d'après le magnifique

[1] Conf. Duncker (*Geschichte der Griechen*, Berlin, 1856, I, p. 297 à 316.)

récit de la Théogonie que peu de choses égalent en grandeur, c'est lui qui prend pour épouse Thémis, l'ordre physique et moral, pour engendrer avec elle les destinées humaines, les Mœres, tandis que Eurynome lui donne les Charites qui prêtent du charme et de la grâce à tout ce qui est vie. « Pour quiconque ne reconnaît pas là, s'écrie Otfried Müller, de la religion, de la vraie et pure religion, pour celui-là Moïse et les prophètes ont écrit en vain. » Mais à côté de ce Zeus sublime, il y a le roi qui n'habite point l'éther, mais un palais de l'Olympe, nullement père des hommes et des dieux, mais patriarche d'une petite famille, pas trop étendue, à laquelle se borne son gouvernement (*Iliade*, XV, 195), soumis à la destinée comme tous les autres dieux ; et parfois, cette familiarité, qui se trouve si fréquemment chez les peuples vraiment croyants, et qui fait dire au Napolitain tant d'injures à son cher saint Janvier, devient, comme nous le voyons souvent chez Homère, de la plaisanterie, on dirait une bienveillante ironie. Il semble que l'homme, sentant vaguement que, en somme, tout ce monde de dieux n'est que l'œuvre de son imagination, sourie, à la fin, de son propre ouvrage.

Le culte de ces divinités était évidemment commun à toute la tribu ; tous les chefs politiques et guerriers présidaient aussi aux sacrifices, sortes de prêtres rois et de rois prêtres. Une véritable caste de prêtres n'a jamais existé en Grèce, moins

encore une hiérarchie, et les mystères eux-mêmes ne prétendaient point donner de leçons sur l'être suprême ; ils se contentaient de former et de présenter une sorte d'œuvre d'art dans le genre d'une tragédie, œuvre d'art où tout concourait : la pompe, la musique, la sculpture, l'architecture, la poésie, la danse, et qui laissait cet effet de consolation, d'apaisement et de confiance dont les écrivains anciens ont tant parlé[1].

D'ailleurs, en général, il n'y avait point de dogmes arrêtés dans les divers cultes, et la tradition n'en fournissait pas davantage, puisque le Grec n'avait que deux manières d'exprimer ses idées sur la divinité, le mythe et le symbole. Le mythe racontant une action par laquelle l'être divin se révèle dans sa force et dans son individualité ; le symbole qui montre cette force et cette individualité aux sens par quelque objet qui a plus ou moins de rapport avec elles. Tous deux ont existé depuis l'origine, en même temps que la foi, puisque celle-ci ne se montrait, ne s'exprimait, ne se communiquait que par eux, et tout ce qu'on a dit sur le mythe s'applique avec autant de justesse au symbole. Il est spontané comme lui, inné dans l'homme. Toute physionomie est encore pour nous le sym-

[1] Je vois avec plaisir que M. Joubert (*l. c.*, p. 136 et 138) partage cette manière de voir d'Otf. Müller, très-éloignée de celle plus accréditée de Lobeck. Conf. d'ailleurs l'article de Müller : *Eleusinien*, (dans l'*Encyklopædie d'Ersch et Gruber*) réimprimé dans les *Kleine Schriften*, II, p. 242 et suivantes

bole de l'esprit qui l'anime : la prosternation, symbole involontaire de l'humiliation ; le sacrifice, symbole de la reconnaissance ou de l'expiation. Tout, en un mot, est symbole dans le culte, depuis la forme humaine attribuée aux dieux, jusqu'aux animaux qui les accompagnent, et ces symboles remontent tous à une époque bien antérieure à Homère, à l'époque où naquit la religion grecque.

« La différence caractéristique des religions de l'antiquité et de la nôtre consiste en ce que les anciens supposaient un rapport bien plus intime entre la vie intérieure et la vie extérieure, entre les sentiments religieux et les impressions que font sur nous les choses du monde et de la nature : il n'est rien de si petit, de si vil en apparence, à quoi les païens n'aient rattaché des sentiments vraiment religieux... Aussi le premier devoir de celui qui étudie les religions anciennes est-il, de donner à ses regards une double direction, l'une vers le cœur de l'homme, où un besoin éternel et essentiel à la nature humaine provoque partout des sentiments religieux ; l'autre vers le monde extérieur et ses formes multiples, dont ces sentiments s'emparèrent aussitôt... Il n'est pas jusqu'à l'activité pratique et tout à fait utilitaire qui, en Grèce, ne devienne à son tour vie idéale, tant elle est pénétrée et remplie de sentiment religieux [1]. »

[1] *Kl. Schr.*, II, p 46, à propos de la *Mythologie de l'Art* de Böttiger.

Mais qu'est-ce, après tout, que ce sentiment religieux ? et c'est par cette définition que nous terminerons cette analyse des travaux mythologiques d'Otf. Müller ; qu'est-ce sinon « un besoin général, quoique plus ou moins fort selon les époques, de l'âme humaine d'être mise, par certaines idées que nous appelons foi, et par des actes correspondants que nous appelons culte, d'être mise, dis-je, dans des dispositions particulières qui ne se retrouvent pas ailleurs ? Or si ces dispositions agissent d'une manière bienfaisante sur l'âme et se montrent saines et salutaires pour la vie entière, il en résulte naturellement un attachement inébranlable à ces idées [1]. » De là aussi la conservation de ces formes éprouvées — soit dogmes ou idées, soit actes ou rites — sans lesquelles on n'aurait plus qu'un sentiment religieux vain et creux, « le point, tout au plus, où pourrait germer la religion, nullement une religion. » Notre époque a le droit de se féliciter d'avoir compris le vide des âmes et des sociétés d'où la foi est absente : à défaut de croyance il est heureux au moins qu'on commence à comprendre la croyance d'autrui : mieux vaut un sentiment religieux vague, qu'un rationalisme froid et abstrait. Müller cependant conteste énergiquement à cette religiosité indéterminée « le droit de s'enorgueillir et de jeter des regards de pitié

[1] *Kl. Schrift*, II, p. 75 et 81. A propos du livre *de la Religion*, de Benjamin Constant.

dédaigneuse sur une vraie religion, fût-elle la plus grossière [1]. »

[1] *Ibid.* Cf. sur tout ceci le chapitre admirable de Wolf (dans ses *Vorlesungen uber die Encyclopädie der Alterthumswissenschaft*. 386-396), qui, sans y mettre la méthode d'Otf. Müller, le devance déjà par un grand nombre des idées qu'il y jette, plutôt qu'il ne les développe, sur la nature du mythe, du symbole et de la religion grecque en général. Sur la valeur qui reste encore aujourd'hui aux *Prolegomena* de Müller, cf. Julius Cæsar, *Zur Charakteristik Otfried Muller's als Mytholog*, Marbourg, 1859; H. D. Müller. (*Ares*, Braunschweig, 1848; *Zeus Lykæos*, Göttingen, 1851, *Mythologie der griech. Stämme*, 2 vol. Göttingen, 1857 à 1869), qui prétend se servir de la méthode d'Otfried Müller, mais qui semble l'exagérer un peu; R. Eckermann (*Lehrbuch der Religionsgeschichte und Mythologie, nach der Anordnung K. Otf. Muller's*, 2 vol., Halle, 1845), qui s'éloigne beaucoup, sans s'en rendre compte, des principes de son modèle; et surtout le chapitre « Mythologie » de Böckh (*Encyklopädie und Methodologie der philol. Wissenschaften*, Leipzig, 1877, p. 528 à 558). — M. Maury dans son *Histoire des religions de la Grèce antique*, 1857-1859, s'est beaucoup inspiré d'Otf. Müller; et M. Léo Joubert, dans un remarquable article sur le livre de M. Maury (*Essais de critique et d'histoire*, p. 114 et suiv.), a caractérisé en peu de traits sûrs et frappants le principe de la théorie de Müller. Toutefois ce jugement est un peu trop absolu, quand il déclare que Müller a introduit « dans l'étude de la mythologie la théorie des races; » et que, selon lui, « le polythéisme des Hellènes est leur œuvre propre, une création spéciale de leur génie. » Sans doute, Otf. Müller ne croit pas que les Grecs aient apporté une religion positive de leur patrie orientale; mais il convient qu'une certaine tendance générale de cette religion pourrait bien y avoir sa source. Il ne mettait pas davantage les racines de tous les cultes dans les tribus : ces racines, il les voyait au contraire dans le temps antéhellénique, antérieur à l'âge peint par Homère, c'est-à-dire dans l'époque pélasgique. Dès lors certains groupes de dieux existaient séparément. Zeus seul, le dieu du ciel, est vraiment commun (Cf. J. Overbeck, *Beiträge zur Erkenntniss und Kritik der Zeusreligion, Abhandlungen der phil.-hist. Classe der K. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*. vol. IV, p. 1-110, Leipzig, 1865, avec le second chapitre de l'ouvrage de Müller dont nous donnons la traduction, et avec ses *Kleine Schriften*, II, 50 et 51, sur Böttiger). Müller ne considère pas non plus, comme le dit M. Joubert, le *polythéisme* comme un *développement historique* : il pense, au contraire, que la religion grecque fut polythéiste dès l'origine, malgré la croyance commune en Zeus. Le culte, se'on lui, donnait de l'unité à la religion; mais il était loin d'être *unique*. En cela, il se distingue profondément de Welcker qui admet un monothéisme primitif (Cf. *Griech. Götterlehre* surtout, vol. I, p. 180. — La méthode des études mythologiques a été traitée récemment dans plusieurs articles des *Jahrbücher für Philol. und Pädag*, par MM. Friedländer (vol. 107). Schwartz (vol. 109) et Förster (vol. 113).

II. — HISTOIRE ET ANTIQUITÉS.

L'historien qui a étudié et pénétré le mythe, a accompli une partie considérable, en tous les cas la plus difficile de sa tâche, puisque toute une période, la période primitive, et tout un élément de la vie nationale, la religion, sont contenus dans le mythe qui permet en même temps de deviner la nature particulière du peuple. L'importance de cette étude est doublement grande pour l'historien qui, comme Otfried Müller, s'intéresse particulièrement aux origines, qui poursuit dans l'histoire la connaissance du caractère national bien plus que celle des faits, et qui croit ne pouvoir expliquer le caractère hellénique et s'en faire une idée

complète et fidèle, qu'en étudiant le caractère de chacune des races principales qui composent la nation grecque [1].

Ce sont les fondations que Otfried Müller déblaya d'abord. Ses études sur les Minyens, sur Egine, sur les Macédoniens, les Étrusques [2] permirent de dis-

[1] C'est donc tout l'opposé des deux derniers historiens de la Grèce qu'a fait O. Müller. Grote, en effet, poussant un peu loin l'esprit de critique, raconte les mythes sans leur accorder aucune portée historique ; M. Curtius les passe complètement sous silence.

[2] Les deux volumes de Müller sur les *Etrusques* et sa monographie sur l'*Étrurie* (*Encyclopédie* d'Ersch et Gruber, réimprimée dans les *Kleine Schriften*, I, p. 129 à 220) ne peuvent naturellement entrer dans nos considérations que pour la partie des origines, communes aux populations italiennes et grecques. Tout ce que ces études renferment de curieux sur la géographie, les monuments, la langue, la religion et les institutions des Étrusques, est en dehors de notre sujet, qui est proprement de déterminer le rôle de Müller dans les études *helléniques*. M. Deecke a rendu le plus grand honneur à la sagacité de Müller et à la solidité de ses études, en déclarant qu'il n'a dû faire que des modifications légères dans la nouvelle édition qu'il nous a donnée des Étrusques de Müller (Stuttgart, 1877, en 2 vol.). Il faut avouer cependant que la question principale, celle de l'origine des Étrusques, est encore ouverte. Corssen avait soutenu que les Étrusques appartiennent aux tribus italiques (*Die Sprache der Etrusker*, Leipzig, 1874 et 1875) ; M. Deecke combattit vivement cette opinion (*Corssen und die Sprache der Etrusker*, et *Etruskische Forschungen*, 1re livr., Stuttgart, 1875) et pencha vers l'hypothèse de M. Taylor (*Etruscan Researches* et *the Etruscan Language*, London, 1876). Mais aujourd'hui il est revenu lui-même à l'opinion de Corssen et prétend que la langue étrusque appartient non seulement à la famille indo-européenne, mais même à la branche italique. V. ses *Etruskische Forschungen und Studien*, 2e liv. (5e des *Forschungen*, 9e des deux séries), Stuttgart, 1882, et *Jahresbericht de Bursian*, 1882, vol. XXVIII, p. 244.

cerner clairement ce monde pélasge d'où sortit la civilisation hellénique, et cette période achéenne, qui sépare la Grèce historique de la Grèce primitive et qu'on appelle l'âge héroïque. Arrivé à ce point et après avoir élucidé les origines de la race éolienne, il étudia d'abord la race dorienne, celle même qui, introduisant un principe nouveau dans le monde grec, causa par son invasion la révolution territoriale et politique la plus importante dans l'histoire de la Grèce. De l'apparition de cette race, en effet, les anciens dataient l'ère historique.

Des erreurs ont été relevées dans ces études, et Otfried Müller s'y attendait lui-même ; mais ces erreurs mêmes, ont été utiles en provoquant la discussion, et elles ont conduit à d'excellents résultats ; car « l'erreur, pour nous servir des termes de l'historien lui-même, poursuivie avec conséquence, désintéressement et sincérité, est le chemin le plus sûr pour arriver à la vérité. » Le point de vue qui domine ces études a semblé trop exclusif à beaucoup de savants ; pourtant, tout en lui ôtant ce qu'il avait d'absolu, l'école nouvelle s'y est arrêtée ; car on peut dire que toutes les tentatives pour ramener la science à la théorie des origines orientales, en vogue avant Müller, ont été isolées et infructueuses. Sans doute, les découvertes de la linguistique ont donné raison, jusqu'à un certain point, à ceux qui voulaient rattacher l'histoire grecque à celle de l'Orient. Jusqu'à un certain

point, disons-nous, car elles ont détruit complétement toutes les hypothèses sur une prétendue origine égyptienne ou hébraïque de la religion et de la sagesse helléniques. Si elles ont démontré la filiation entre les Grecs et les Hindous, elles ont prouvé aussi que cette filiation n'est pas plus intime que celle qui rattache tous les peuples aryens au berceau commun de la Bactriane, et que les vagues souvenirs que les tribus grecques pouvaient avoir conservés de leur patrie asiatique, se bornaient à peu près à ce qu'en avaient gardé les autres branches de la souche commune. Aussi ces découvertes laissent-elles l'individualité du peuple et de la civilisation hellénique aussi intacte que celle des Celtes ou des Germains [1] .

[1] V. à ce sujet les travaux, plusieurs fois cités dans le cours de cette *étude*, de Schleicher, Ad. Kuhn, M. Max Müller, etc. Mais, — nous le répétons parce qu'on a cru en France (V. un article de M. Taillandier dans la *Revue des Deux Mondes*, sur M. Fallmerayer) que les théories phéniciennes de M. Ed. Röth, et la thèse égyptienne de M. Jul. Braun, avaient réussi à se faire généralement adopter en Allemagne, — l'opinion d'Otf. Müller sur l'originalité du peuple grec n'a nullement été ébranlée par les découvertes de la philologie comparée, bien qu'il faille en abandonner quelques détails, comme l'opposition contre l'origine phénicienne de Cadmus et de ses compagnons (V. Lenormant, *Les premières civilisations*, 2 vol. Paris, 1874, Maisonneuve). Aucun savant Allemand, que nous sachions, n'a jusqu'à présent adopté les vues de M. Röth et de M. Braun, et on n'a pas commencé encore à revenir aux théories hébraïsantes de Leibnitz et de Huet. M. Curtius (*l. c.*, 5e éd. I, p. 27 à 60), profitant des lumières que la philologie comparée a répandues sur ces questions difficiles, admet bien les origines asiatiques du peuple grec, mais dans un sens tout différent de celui que

D'ailleurs, ce qui importait surtout à Müller, c'était d'empêcher qu'on abordât l'étude de l'antiquité grecque, avec l'idée préconçue de la parenté avec les peuples de l'Asie. Car l'engouement pour l'antique civilisation asiatique était général depuis

donne à ces mots M. Ed. Röth. Selon M. Curtius, pour lequel le centre du monde hellénique n'est point la presqu'île européenne, mais la mer Égée, tous les Grecs sont venus de Phrygie, et ont occupé, sous le nom de Pélasges, la Grèce, non encore peuplée. Les Doriens entrant par le nord, les Ioniens par le sud, ne sont que les derniers venus de cette grande nation. Ce sont ces Grecs asiatiques qui apprirent le commerce des Phéniciens, mais pour en devenir les rivaux, pour les dépasser bientôt et pour les remplacer enfin, surtout en Égypte. Ce sont eux encore qui sont venus *coloniser* la Grèce européenne ; mais ces colons furent Grecs eux-mêmes (V. notamment sur ce point, l'excellente argumentation de la p. 44). C'est à ces Grecs asiatiques que les Phéniciens apportèrent les cultes d'Héraclès et d'Aphrodite, et ce sont eux qui les introduisirent en Grèce sous la forme grecque qu'ils leur avaient donnée et en y ajoutant des dieux à eux propres tels que Poseidon, Artémis, Dionysos, Déméter, Athénée et surtout Apollon qui, comme tous les dieux, à l'exception de Zeus, est venu de l'Asie grecque. Sur l'importance du culte apollinaire pour le développement de la civilisation grecque, v. p. 53, et sur les déesses grecques l'essai dans les *Preuss. Jahrbücher* (vol. 36, p. 1-17), où il nous fait jeter un coup d'œil dans l'atelier de l'esprit hellénique, qui fait de l'idée informe importée de l'Asie des corps humains et beaux. — Tout au plus M. Curtius admet-il quelques traces d'influence de la race sémitique des Phéniciens en Crète (p. 62), et même sur quelques points très rares du continent européen (*Péloponnèse*, II, p. 10-47 et ailleurs). On voit qu'il y a loin de ce système d'un hellénisme asiatique ou plutôt aryen, à celui d'un hellénisme sémitique ou égyptien, préconisé par les savants antérieurs à Otf. Müller. — Il faut reconnaître que Buttmann partage avec celui-ci l'honneur d'avoir réfuté, le premier, les opinions mises en circulation par Creuzer et son école au sujet des origines orientales

Creuzer, et les mots de Pausanias [1] sur ces contemporains, semblaient écrits pour les savants allemands de ce temps : « Les Hellènes sont vraiment bien singuliers : ils admirent toujours beaucoup plus ce qui est étranger que ce qui est national. » Comme il avait été habituel au dix-septième siècle de tout rattacher à l'Ancien Testament et de tout expliquer par lui, ce fut à l'Égypte qu'on prétendait tout rapporter au commencement du siècle actuel. Müller ne s'opposait point à l'étude des analogies entre les civil'sations orientales, mais il demandait qu'elle suivît l'étude de l'histoire grecque au lieu de la précéder.

Il commença cette histoire par le récit de la période mythique, mais afin d'éviter le reproche

de la philosophie et de la religion grecques. On lira toujours avec fruit le travail de ce savant *sur les rapports mythiques de la Grèce et de l'Asie* (dans le *Mythologus, II*). Toutefois ni Buttmann, ni Müller n'ont jamais contesté l'identité primitive des Grecs et des Aryens d'Asie, identité qu'est venue démontrer péremptoirement la linguistique moderne, et que Frédéric Schlegel (*Ueber die Sprache und Weisheit der Inder.* Heidelberg, 1808) entrevoyait longtemps avant l'époque dont nous parlons. Si l'on veut savoir à quoi s'en tenir sur l'autorité relative dont jouissent en Allemagne les théories *helléniques* d'Otf. Müller et les nouvelles théories asiatiques de MM. Röth et Braun, qu'on lise les pages que consacre à cette question un des savants les plus estimés de l'Allemagne, M. Schömann (*Griech. Alterthümer*, 3e éd. Berlin, 1871, I, p. 9 à 19), qui n'hésite pas à défendre l'originalité de la civilisation grecque, tout en enlevant aux opinions de Müller ce qu'elles avaient de trop absolu.

[1] IX, xxxvi, 3.

d'avoir pied sur un terrain par trop incertain, il s'appliqua tout d'abord à établir, d'après sa propre méthode, le contenu réel et historique des légendes, pour n'aborder qu'ensuite leur côté symbolique et religieux, certainement tout aussi important que le premier pour quiconque voit dans l'histoire plus que l'énumération des faits matériels. Le service qu'il rendit ainsi à la science est inappréciable : si l'histoire n'ose plus aujourd'hui traiter la légende antique « à peu près comme l'histoire secrète des cabinets européens, » si l'on ne se permet plus d'envisager et d'expliquer « les nomenclatures symboliques des rois éleusiniens, comme des successions de princes modernes, » c'est à Otfried Müller et à son sentiment des temps primitifs qu'en revient tout le mérite.

A l'époque où se formèrent les premiers mythes, un peuple très-nombreux, celui des Pélasges, occupait la plus grande partie de la Grèce, notamment la Macédoine, la Thessalie, l'Épire, l'Attique et presque tout le Péloponèse, les côtes de l'Asie Mineure, les îles et la majeure partie de l'Italie. Ce peuple, base et germe de la nation hellénique, était, d'après les idées des anciens, un peuple autiochthone; son chef, « le divin Pélasgos, fils de la terre noire. » En d'autres termes, nous ne trouvons point de traces d'une population antérieure au peuple pélasge, et il est impossible de constater, si cette grande branche de la race indo-européenne en

arrivant dans la péninsule, après s'être séparée de ses sœurs, trouva la Grèce déjà peuplée. Il est certain au contraire, d'après Müller, qu'elle resta à peu près pure et sans mélange et que les éléments égyptiens et phéniciens qu'y auraient introduits des colonies asiatiques, conduites par Cécrops, Danaos et Cadmos, sont les inventions d'une époque postérieure au septième siècle, quand sous Psammétichos, les Grecs, et les Athéniens en particulier, furent entrés en rapports suivis avec l'Égypte[1].

[1] La théorie de Müller sur les Pélasges est aujourd'hui adoptée par tout le monde savant, à peu d'exceptions près. Niebuhr, si impitoyable pour les hypothèses gratuites auxquelles on s'est livré au sujet de ce peuple, convient que les Hellènes, Achéens, Ioniens, Doriens, ne furent que des branches de ce peuple (*l. c.* I, p. 28 et suiv. Cf. aussi p. 54, et ses opinions légèrement modifiées dans ses *Vorlesungen*. I, p. 97); il admet même que ses Sicèles — qu'il distingue avec tant de soin des Sicules — sont une population pélasgique (*ibid.*, p. 48). MM, Mommsen (*l. c.* I, p. 10), Curtius (*l. c.*, I, p. 28), C. F. Hermann (*Griech. Staats-Alterthümer*, I, p. 27), Schömann (*l. c.*, I, p. 3), et Bernhardy (*l. c.*, I, p. 224) se sont aussi rangés de cet avis, bien que ce dernier distingue avec plus de soin que ne l'avait fait Müller les populations thraces des populations pélasgiques de la péninsule balcanique, parentes les unes des autres. Thirlwall enfin (*Hist. de la Grèce ancienne*, trad. Joanne, p. 21, 27, 43, 60) a complétement épousé l'opinion d'Otf. Müller, et considère également le nom de Pélasges comme un nom général et collectif semblable à ceux de Saxons, Francs, Alamans, et qui n'empêchait pas chacune des tribus pélasgiques d'avoir un nom particulier. Il combat d'ailleurs avec Müller l'hypothèse des colons étrangers en Grèce, et en général l'influence orientale avant le sixième siècle. Comparez aussi, sur les Pélasges, l'excellent chapitre consacré à la question par M. Alfred Maury (*Hist. des religions de la Grèce ancienne*, I, 1 à 50), où il considère partout la thèse d'Otf. Müller comme incontestablement acquise à la science, et Giseke (*Thrakisch-Pelasgische Stämme der Balkanhalbinsel*, 1858). On ne nous en voudra pas de n'avoir pas même fait allusion aux théories fantastiques de M. Gladstone sur les Pélasges et les Hellènes (*Studies on Homer and the Homeric age*, etc.). Quand à Ampère (*Hist. romaine à Rome*, I, p. 111 et suiv.) il confond évidemment la peuplade des Pélasges-Tyrrhéniens avec le nom générique de *Pélasges* donné à toute la race gréco-italienne qui couvrait les deux péninsules, lorsqu'il les distingue des aborigènes de l'Italie, et Michelet (*Hist. romaine*, I, p. 35) semble tomber dans la même erreur, quand il montre les Pélasges chassant de partout les Sicules établis en Italie. Niebuhr (*Vorlesungen*, I, p. 103), en développant ses théories émises dans l'*Histoire romaine*, a parfaitement démontré l'identité de ces peuples. Grote, fidèle à son système de réserve extrême, refuse de s'expliquer sur la question (*l. c.* II, p. 350), de même qu'il se déclare incompétent sur les premières immigrations asiatiques (*ibid.*, p. 357).

On ne saurait, en effet, douter de la *grécité* de ce grand peuple, bien que certaines apparences puissent tenter de le prendre pour une race barbare. D'un côté, les invasions des Achéens, des Ioniens et Doriens, des nations, en un mot, qui revendiquent plus spécialement le nom d'Hellènes, ne furent pas assez nombreuses pour helléniser une population barbare; d'un autre côté, les habitants des contrées restées pélasgiques pendant les temps historiques de la Grèce, telles que l'Arcadie et la Perrhébie, furent toujours considérés comme Grecs par les habitants de Sparte et d'Argos; et leur langue, bien qu'un peu différente, était comprise par eux. D'ailleurs, les anciens noms pélasgiques de villes, d'endroits, de héros, sont grecs

et ne se distinguent des noms plus modernes que par un caractère un peu archaïque.

Au nord-ouest des contrées pélasgiques, des populations barbares, celles notamment qui habitaient l'Illyrie, ne cessèrent d'inquiéter les établissements grecs et parvinrent, même dans l'Épire, dans la Macédoine et la Thessalie, à soumettre les habitants pélasges[1]. Dans ce dernier pays cependant l'élément grec, même soumis, continue toujours à prédominer, sinon politiquement, du moins par le nombre, le sang et la langue.

Quelques-unes des populations qui résidaient dans les montagnes de l'Épire et de la Thessalie, les Hellènes, les Achéens, les Minyens, les Ioniens, les Doriens enfin, toutes sœurs des Pélasges méridionaux, auraient pu sans doute en se réunissant poser un terme à ces invasions barbares. Mais l'esprit de nationalité semble leur avoir fait défaut, et un instinct invincible et inexplicable les poussait vers le Sud, comme plus tard une sorte de fatalité semblait guider les hordes germaniques vers l'occi-

[1] Il faut distinguer entre l'Emathie et la Thessalie, peuplées de Pélasges, et le petit pays de Macédoine proprement dit, habité par des barbares illyriens, point mis hors de toute contestation par Otf. Müller (*Makedonier*, p. 34 à 49). M. Desdevises du Dézert (*Géographie ancienne de la Macédoine*, p. 132 et 133) considère les Macédoniens, non-seulement comme Grecs, mais même comme Hellènes, fort à tort, je crois, puisque Hérodote. V, 20, 22, les oppose formellement aux Grecs.

dent et le midi de l'Europe[1]. Toujours est-il que, les uns après les autres, ces Pélasges du Nord, Hellènes, Achéens, Minyens, Ioniens, Doriens, bientôt compris sous le nom collectif d'Hellènes, descendirent dans les vallées méridionales pour s'y fondre plus ou moins avec leurs frères, les Pélasges du Sud et les Lélèges, et former ainsi la nation hellénique[2].

Peu de révolutions ont eu des résultats aussi importants que celle-ci. Non-seulement la langue se transforma, non-seulement l'ordre politique devint complétement différent de ce qu'il avait été, non-seulement les mœurs pacifiques des habitants de la plaine firent place à la vie guerrière des montagnards ; la religion elle-même, tout en conservant ses divinités et les rites de son culte, subit une métamorphose complète et fondamentale ; puisque les dieux qui n'avaient guère été jusque-là que les personnifications des forces de la nature, devinrent dès lors les représentants d'un ordre moral, de facultés intellectuelles, de lois sociales. En effet, la

[1] Pour M. Curtius (*l. c.* p. 27) comme pour O. Müller et Schömann (*l. c.* I. p. 5), les Hellènes ne sont que des tribus mieux douées et plus guerrières du même peuple pélasgique. C'est aussi l'opinion de M. Duncker (l. c., I, p. 11 et suiv.), qui voit dans tous les Pélasges des agriculteurs paisibles.

[2] M. Gladstone (*Studies*, etc.) n'a pas réussi à faire accepter son hypothèse, d'après laquelle les Hellènes seraient une seconde fournée d'Aryens descendus de l'intérieur de l'Asie et qui auraient été pour les Pélasges ce que les Francs furent pour les Celtes en Gaule.

religion de ce peuple agricole, éminemment paisible et tout dominé par les influences de la nature physique, était une religion naturelle, c'est-à-dire une religion qui adorait les puissances secrètes de la nature. Dionysos, Déméter, Cora, Adonis, les Titans, les Cabires et Zeus, en tant que Dieu de l'éther[1], voilà ses divinités et ses héros dont le culte a un caractère essentiellement enthousiaste, orgiaque même. Les éléments guerriers de ce peuple prenant le dessus, nous voyons s'établir deux grands empires, l'un éolien, des Minyens d'Orchomène, l'autre achéen, des Atrides de Mycène. Dès lors, la religion commence à se modifier : le règne du Zeus olympien commence. Ce sont les tendances de l'esprit humain, bien plus que les aveugles forces de la nature, tantôt bienfaisantes, tantôt pernicieuses, que vont représenter et personnifier les dieux ; et cette tendance intellectuelle et morale va dominer plus complétement encore dès que les Doriens, dernière peuplade parente des antiques Pélasges, font irruption en Grèce et renouvellent le sang et la vie du peuple hellénique.

C'est cette révolution première et ses conséquences qu'Otfried Müller a étudiées à Égine, en Macédoine, à Athènes, à Samothrace et surtout en Béotie. Peut-être, s'il avait vécu, aurait-il fait des

[1] M. Curtius (*l. c.*, I, p. 46) ne leur accorde que ce dernier et se range à l'idée du monothéisme primitif soutenu par Welcker.

royautés achéennes du Péloponèse une étude analogue, quoique ce sujet offrît bien moins de difficultés et qu'il ait été souvent traité avant et après Müller, par le seul fait de l'éclat que la poésie homérique a répandu sur ces dynasties du Sud.

Aucune de ces diverses tribus ne parvint dans l'âge antéhistorique à un degré plus élevé de civilisation que celle des Minyens, établis de très bonne heure sur les rives du lac Copaïs, en Béotie. Leur richesse était proverbiale dès le temps d'Homère ; les ruines de leurs édifices remplissent le voyageur d'admiration ; les restes de leurs immenses travaux d'irrigation et de dessèchement, leurs canaux souterrains de plusieurs kilomètres d'étendue, rendent encore aujourd'hui témoignage de l'état avancé de leurs connaissances et des ressources dont ils disposaient. Le commerce et la navigation n'y étaient pas moins en honneur ni pratiqués avec moins de succès que l'agriculture. C'est à leur ombre, enfin, que prospérèrent l'antique Éleusis et la première Athènes, englouties plus tard par les flots du lac Copaïs et transportées en Attique ; la vieille Thèbes leur était soumise ; et une branche de la nation minyenne, établie sur le golfe de Pagase, organisa l'expédition des Argonautes, prélude des colonisations qui se perpétuèrent jusque dans l'âge historique. On trouve des Minyens à Lemnos, en Laconie, où ils se maintiennent longtemps à côté des Doriens, en Triphy-

lie, sur la côte occidentale du Péloponèse, dans l'île sacrée de Théra, en Afrique même, où la florissante ville de Cyrène fut leur œuvre[1]. Partout ils portèrent, en même temps que leur civilisation matérielle, leurs idées religieuses. Les cultes de Zeus Laphystios et des Charites, qui jouent un rôle si important dans la religion hellénique, remontent à Orchomène et appartiennent en propre à la race minyenne.

Ceux qui partout en Grèce voient les traces de l'influence orientale, semblaient avoir beau jeu en attribuant au peuple minyen une origine égyptienne. Le nom même du roi Minyas, qui fit construire ces canaux tant admirés, ne rappelait-il pas celui du premier roi d'Égypte, de ce Ménès qui, par ses travaux de dessèchement, gagna sur le Nil la terre sur laquelle il bâtit Memphis? Cette canalisation elle-même, l'architecture, l'agriculture, ne faisaient-elles pas songer involontairement au pays du lac Mœris et des Pyramides, à la terre classique de l'agriculture? Qu'on ajoute les caractères bizarres, et presque hiéroglyphiques, trouvés sur un monument découvert à Haliartos sur le lac Copaïs; les légendes sacrées d'une ressemblance frappante qui se sont conservées à Orchomène, comme à Thèbes d'Égypte, la fable notamment du voleur de

[1] Thirlwall (*l. c.*, p. 64 à 66) suit pas à pas ce récit de Müller, et Grote (*History of Greece*, I, p. 168-183) adopte tous les résultats des recherches de Müller comme prouvés.

Rhampsinit. Ne vénérait-on pas les anguilles du lac Copaïs comme celles du Nil? Ne retrouve-t-on pas dans les deux pays l'industrie de la tissanderie et des plantes inconnues au reste de la Grèce, importées sans doute en Béotie par les colons égyptiens?

Si spécieuses que soient ces inductions, il est aussi aisé de les détruire que celles sur Cécrops et Danaos. Personne, en effet, ne sera étonné de voir la nature analogue de deux pays : crue périodique des eaux, fleuves qui apportent une fange fertile, îles flottantes et autres coïncidences de la nature du sol et du climat, produire des végétaux analogues, sans qu'il soit besoin de recourir à l'hypothèse d'une importation des grains. Et n'en est-il pas des hommes comme des plantes? La nature semblable des deux pays dut donner un caractère semblable à la vie des deux peuples. La nécessité de se garantir contre des inondations périodiques dut exciter l'industrie des deux nations à construire des édifices indestructibles et des canaux régulateurs; la fertilité merveilleuse du sol dut, ici comme là, favoriser l'agriculture, et le milieu analogue dut disposer l'âme des deux peuples à des directions d'idées analogues. Quant à la ressemblance de noms aussi simples et aussi courts que celui de Menès, elle n'autorise aucune conclusion; et à ce compte, le Manou des Indiens, le Minos crétois, le Manès phrygien, le germain Mannus, pourraient aussi bien se rattacher aux rois de Memphis, que

Minyas, qui d'ailleurs, loin d'avoir donné son nom aux Minyens, a évidemment été nommé d'après son peuple. Le conte du voleur de Rhampsinit que nous raconte Hérodote et qui ressemble tant à celui de Trophonius et Agamède, n'est, en effet, autre que ce mythe minyen; mais il ne fut introduit en Égypte que par les Grecs qui, sous les rois de Saïs, hellénisèrent presque toute l'Égypte et lui portèrent tant d'autres fables que les prêtres égyptiens s'approprièrent avec empressement. Nous insistons sur ce point, car c'est cette théorie de l'originalité du peuple grec, originalité religieuse, politique, poétique et artistique, que Otfried Müller a défendue dans tous ses écrits, et qui en a fait le fondateur et le chef de ce que quelques-uns appellent l'école hellénique[1].

Refaire, d'après Otfried Müller, l'histoire de ce glorieux peuple des Minyens qui, après avoir jeté

[1] V. surtout *Orchomenos*, etc., p. 102 et suiv., où il prouve que toutes les traditions sur Cécrops, Cadmos et Danaos sont l'œuvre des Ioniens établis en Égypte. Buttmann (*Die Minyæ der ältesten Zeit* dans le *Mythologus*, II) arrive à peu près aux mêmes résultats qu'Otf. Müller. Schömann (*l. c.*, p. 16) et Preller (*l. c.*, II, p. 22, 45, 136) admettent comme prouvé par O. Müller que toutes ces prétendues colonisations asiatiques sont l'invention d'une époque postérieure au sixième siècle. V. aussi Ulrici (*Geschichte der Hellenischen Dichtkunst*, I, p. 286 et suiv.) Cf. plus haut, p. ccxv. Grote, qui n'est pas toujours d'accord avec O. Müller, a également adopté sa manière de voir sur Cécrops (*Hist. of Greece*, I, p. 268) et sur Cadmos (p. 300). V. cependant sur ce dernier, Lenormant, *l. c.*

un si grand éclat, a laissé si peu de traces et dont le nom disparaît presque dans l'âge historique de la Grèce, demanderait des développements que le cadre de ce travail ne saurait admettre. Il faudrait le suivre dans ses magnifiques descriptions des paysages de la Béotie, cette salle de danse d'Arès (Épaminondas), descriptions si nécessaires pour qui veut se former une idée des conditions dans lesquelles dut se dérouler l'histoire de cette race antique; il faudrait l'accompagner dans ses visites aux monuments de cette civilisation qui a disparu, dans ses interprétations poétiques autant que profondes et ingénieuses des légendes nationales de Trophonius et d'Athamante, le voir y rattacher avec une sagacité rare, la religion minyenne, comme il rattache au culte des Charites leur organisation politique; il faudrait raconter dans leurs détails les exploits de leur roi Erginos qui, à la tête des Phlégyens-Lapithes, caste guerrière des Minyens, soumet la vieille Thèbes, passer avec lui de Béotie en Thessalie et ne pas le quitter dans sa poursuite de l'expédition des Argonautes, — on sait comment les idées nationales de chaque pays et les additions postérieures des générations successives avaient obscurci et dénaturé les faits de cette aventureuse entreprise, que le lointain entourait déjà d'un voile merveilleux[1]; — suivre ces

[1] Thirlwall (*l. c.*, p. 105) : « Dans le récit que nous venons de faire de l'expédition des Argonautes (comme d'une expédi-

Minyens d'Iolcos à Lemnos, de Lemnos en Laconie, de là en Triphylie et à Théra, de Théra à Cyrène, revenir avec leur historien à Orchomène pour assister à leur ruine sous les coups de nouveaux immigrants, et à la triste existence que la nouvelle Orchomène devait encore traîner pendant des siècles comme ville alliée ou soumise à Thèbes, autrefois sa vassale. En ne se contentant pas de donner des résultats historiques sur les migrations, la domination, la puissance, les exploits et les destinées de ce petit peuple, représentant d'une époque obscure mais importante de l'histoire, représentant aussi d'une race que les historiens ont coutume de reléguer au second plan, bien qu'elle ait donné à la Grèce Alcée et Sapho, Pélopidas et Épaminondas, Müller en a pénétré l'histoire intime, telle qu'elle est déposée dans les traditions et les

tion minyenne), nous avons adopté l'opinion émise pour la première fois avec une profusion d'érudition et de déductions ingénieuses par Otf. Müller, dans son *Orchomenos*, et qui nous semble encore, dans son ensemble, l'hypothèse la plus vraisemblable. » — Grote (*l. c.*, I, p. 316 et suiv.), tout en ne distinguant pas comme Müller, entre le fond originel de la légende et ses superfétations successives, ce qui l'entraîne à bien des erreurs, adopte également l'itinéraire de Müller. M. Curtius aussi (*l. c.*, I, p. 76) voit dans les Argonautes des Minyens. Tout le chapitre, d'ailleurs, de son livre sur Orchomène et les Minyens est basé sur les recherches d'Otf. Müller. Seulement, selon M. Curtius, les Crétois sont venus en Béotie et non les Minyens en Crète, et les États éoliens et achéens lui paraissent nés par la fusion des Grecs d'Asie et des Grecs d'Europe.

fables, les légendes et les poésies. Avec un sentiment unique des vagues idées qu'un peuple primitif met dans son culte et dans ses mythes, il a développé les traits principaux de sa morale religieuse, les pensées éternelles d'une antique révolte contre la divinité, d'où viennent la misère et la démence et une expiation sanglante. Précisément, parce que toute l'existence de ce peuple est dans les mythes, et que ces mythes sont peut-être les plus compliqués de tous ceux qui sont venus à nous, il a pu le mieux ici faire preuve de cette étonnante pénétration qui est le caractère distinctif de son génie ; mais c'est aussi la raison pour laquelle il est impossible, sans paraître raconter une histoire tout imaginaire, de résumer ses travaux, de signaler tous les aperçus lumineux qui à chaque pas frappent et attachent le lecteur, les portraits si vivants qu'il fait du caractère national de chacune des petites tribus qui habitèrent la Béotie, et les considérations si naturelles par lesquelles il rattache ce caractère à la nature des lieux pour prouver que chacune de ces peuplades grecques a une individualité plus tranchée, et, quoique avec une si minime étendue, plus de vraie originalité que les plus grandes agglomérations de peuples en d'autres conditions géographiques. Des recherches et des discussions historiques ne se résument pas ; reproduire une argumentation, ce serait la copier : contentons-nous des résultats généraux, indiquons

surtout le terrain, le point de vue où s'est placé l'historien novateur : à défaut d'une analyse, on se fera au moins une idée du caractère de son œuvre : on verra en quel sens l'histoire du mythe, à ses yeux, était l'histoire du peuple.

« Des pensées, qui ne furent jamais inventées, se sont incorporées, d'après des lois mystérieuses, dans ces mythes antiques. Liés à des collèges de prêtres, des cérémonies sacrées, des tribus de peuples, ces mythes ont vécu avec eux, et se sont transformés comme eux. C'est de ces germes que s'est élevé l'arbre de la tradition, poussant ses rameaux de tous côtés, et accueillant sous son toit des peuples entiers. Mais de la sorte toute la vie d'un peuple s'est tellement identifiée avec cet arbre que l'on ne peut arracher aucune branche sans blesser douloureusement le tronc lui-même. » Ce qui distingue si profondément la légende de l'histoire, c'est que celle-ci lègue à la mémoire des faits déterminés par l'écriture, tandis que la première ne sait jamais transmettre autre chose que tout l'ensemble des pensées de plusieurs siècles sur ce qui est arrivé ou sur ce qui est, et que, partant, elle implique l'histoire de tous ces siècles. Il est impossible que la légende soit une tradition purement extérieure, transmise pour le seul plaisir de la transmettre de père en fils et en petit-fils; non, elle est la vie même du peuple entier, sa vie intime qui touchait chacun directement et à laquelle

chacun participait. Bien plus, chez un peuple primitif libre, il n'y a pas d'autre activité intellectuelle, que précisément la légende et le mythe. Dans le mythe sont renfermés, comme dans un germe commun, toutes les croyances, les pensées, le savoir du peuple primitif. Mais c'est justement à cause de cela que la légende a une vie on ne peut plus mobile et variée ; comme elle vivait avec le peuple et en lui, de même tout ce qui touchait le peuple, tout phénomène nouveau, toute situation durable, tout état passager, tout agrandissement important de connaissances, devait y laisser son empreinte. Le mélange de tribus diverses, la qualité particulière du pays, la vie des montagnes et des lacs, tout devait la modifier diversement. Toutes les vicissitudes de la tribu, la légende les partageait. Avec toute migration, tout établissement, toute alliance du peuple, les légendes aussi ont voyagé, se sont établies, se sont alliées[1].

Comme la configuration du sol enseigne l'histoire de toutes ses révolutions, de même dans la tradition des légendes venues jusqu'à nous gît conservée l'histoire de longs siècles, ne fût-ce que par vestiges isolés dont il s'agit de suivre les indications obscures. Car s'il n'est pas douteux que la pensée et les sentiments d'un peuple pendant de

[1] Eckermann (*l. c.*, p. 229 et suiv.) a très bien développé cette idée d'Otf. Müller, en montrant par des exemples le profit que l'historien peut tirer de la légende.

longues générations, sont plus dignes d'être contemplés et étudiés que les actes isolés d'un individu, il est certain aussi qu'il est bien plus difficile de les faire revivre. Otfried Müller cependant y a réussi : à lire son livre si éloquent et si dramatique malgré l'érudition inattaquable qui en forme la base, on se sent transporté au milieu d'une nature qui n'est plus, on revit avec ce peuple glorieux dont la civilisation précoce devait périr longtemps avant le grand jour de l'histoire, et que les Grecs du temps de Périclès ne connaissaient plus guère que par les grandioses ruines de ses travaux gigantesques ; on voit sous l'empire de cette nature, profondément modifiée aujourd'hui, naître ces mythes qui renferment les idées les plus profondes de la religion grecque ; on assiste à ces lointaines expéditions dont nous entendons encore l'écho dans les légendes des Argonautes. Un monde qui avait disparu pour toujours, l'érudition et le génie l'ont évoqué avec tous les caractères de la dernière évidence.

Il était plus facile de raconter la chute de cette puissance minyenne qui avait rempli de sa gloire des siècles entiers. Le crépuscule de l'histoire en éclaire déjà les sinistres péripéties. On peut même dire que la ruine des Minyens d'Iolcos par l'invasion des Thessaliens est le fait décisif qui sépare l'époque légendaire des temps historiques. Ce furent ces Thessaliens, en effet, qui, après avoir soumis les Achéens du Nord, poussèrent sur la vallée du lac Copaïs cette peuplade des Éoliens Béotiens, dont la contrée allait prendre le nom, qui ébranlèrent les Doriens, et furent la cause indirecte de cette conquête du Péloponèse, source première d'une division complétement nouvelle et définitive des pays grecs entre les diverses tribus. Pris entre ces Éoliens Béotiens, fuyant devant les Thessaliens et les Achéens du Péloponèse, chassés de leurs demeures par les Doriens, les Minyens et les Cadméens succombent : Orchomène et Thèbes deviennent des villes béotiennes ; quelques familles sacerdotales seules rappelèrent encore dans les temps historiques, leur origine minyenne. Un peuple lourd et matériel, passionné, mais sans aucune des aspirations nobles qui distinguent les autres tribus grecques, un peuple qui devait produire de grands individus, mais qui n'arriva jamais à une civilisation supérieure, ensevelit jusqu'au souvenir de ses glorieux prédécesseurs ; et une civilisation brillante disparut.

Toutefois, quelle que soit l'importance de l'empire minyen qui, avant et pendant la domination des Achéens dans le Péloponèse, rivalisait avec la puissance des Atrides, il appartient à un âge antéhistorique ; et, s'il a légué à la Grèce de poétiques et profondes légendes, des cultes de divinités qui durent exercer une grande influence, il n'a

point agi directement sur la marche des événements depuis le douzième siècle. Après les violentes agitations qu'amena la soumission des Achéens du Nord par les Thessaliens, de ceux du Sud par les Doriens, les Thraces et bientôt après eux les Béotiens, envahirent le pays des Minyens d'Orchomène et des Cadméens de Thèbes, et finirent par donner leur nom à ce pays [1]. Les antiques peuplades des Pélasges disparaissent presque complétement de la scène pour laisser la place aux tribus guerrières mises en mouvement par la secousse qui était partie de Thessalie. Dans la langue, les dialectes commencent à se séparer les uns des autres [2]. Après le retour des Héraclides, la langue cesse, pour ainsi dire, d'être grecque pour devenir éolienne, ionienne et dorienne.

Or, ce mouvement qui allait métamorphoser la Grèce, et qui, pour l'antiquité inaugura l'âge historique, partit de la race dorienne. Quittant la dernière, les demeures montagneuses des races

[1] M. Curtius (*l. c.*, p. 92 et suiv.) partage complétement l'avis de Müller sur la cause première de ces migrations : seulement il identifie, sans trop de preuves, ces envahisseurs thessaliens avec la peuplade des *Græci*. Cf. Grote (*l. c*, II, p. 24).

[2] M. E. Curtius avait d'abord, avec la majorité des savants, regardé le dialecte éolien comme un reste de l'antique langage pélasgique. Il est revenu (p. 28 de la 5e éd.) de cette opinion, et prend, à présent, avec son frère et la plupart des philologues de nos jours, l'ionien, le dorien et l'éolien pour les trois dialectes qui résultent de la division de la langue originelle. V. G. Curtius, *Zur griech. Dialektologie. Göttinger Nachrichten* 1862, p. 483.

helléniques, elle termina l'époque des migrations, et, telles que les diverses races s'étaient partagées entre elles la Péninsule et les îles, après la descente des Doriens, telles elles devaient rester divisées jusqu'au dernier jour de l'histoire grecque [1].

C'est dans la partie de la Thessalie, appelée l'Hestiæotis, dans le bassin du Pénée et dans la vallée de Tempé, tant chantée par les poëtes, que demeura dans les temps les plus reculés, le valeureux peuple des Doriens, sous le sceptre de son vaillant roi Égimios, dont Pindare vante encore les lois vénérables, et dont un antique poëme racontait les exploits et l'alliance avec Héraclès dans

[1] L'histoire de la race dorienne que nous donnons ici, d'après Otf. Müller, ne va que jusqu'à la guerre du Péloponèse. On n'en sera point étonné. Nous exposons ici les résultats nouveaux des recherches de Müller. Sur les époques postérieures de l'histoire de Sparte, on consultera toujours utilement l'ouvrage de Manso (*Sparta*, Leipzig, 1800, 4 vol. in-8), dont le premier livre seul, qui comprend les origines et l'histoire de Sparte jusqu'en 430, a été si complétement effacé par le travail de Müller, qu'il est impossible de le consulter encore. On ne le trouvera donc pas cité dans le cours de ce travail. Thirlwall est en effet presque indulgent quand il dit (*l. c.*, p. 570) : « On lira avec fruit la *Sparte* de Manso, bien que sa prolixité et ses fréquentes erreurs critiques forment un contraste frappant avec l'abondance concise de Müller et cette sagacité qui ne lui fait jamais faute, bien qu'elle se trompe quelquefois... Le grand ouvrage de Müller, ajoute-t-il, restera longtemps encore le meilleur à consulter sur cette matière. » Partout, d'ailleurs, Thirlwall oppose la solidité de Müller à l'abus de l'hypothèse qu'il trouve chez Hüllmann, Lachmann, Stuhr et même chez Kortüm, que Grote a le singulier caprice de préférer à Müller.

la guerre contre les Lapithes. C'est à cette alliance que la tradition faisait remonter la division en trois tribus, qui persista parmi les Doriens de Sparte, de Crète, d'Argos et de Corinthe, jusqu'au dernier jour de leur histoire. Dymas et Pamphyle, fils légitimes d'Égimios, et Hyllos, fils d'Héraclès, adopté par son allié dorien, donnèrent à ces tribus les noms d'Hylléens, de Dymanes et de Pamphyles. Déjà, de ces premières demeures et des bouches du Pénée, de hardis aventuriers allèrent, comme de vrais Normands sur de légères barques, aborder dans les îles du Sud et porter en Crète leur dieu de Tempé, l'Apollon dorien, et avec lui leurs lois d'Égimios, qui bientôt devaient, sous le gouvernement du Dorien Minos, répandre au loin la gloire du nom Crétois [1]. Sans doute, bien des siècles

[1] Grote (*l. c.* II, p. 35 à 42 et p. 47) adopte sur tous ces points les hypothèses d'Otf. Müller ; quoiqu'il se refuse à voir dans Minos un Dorien. M. Curtius est revenu à l'ancienne thèse, qui considère les établissements doriens en Crète comme partis des Doriens de Laconie. Il n'appuie cependant cette idée par aucun argument (V. *Griech. Gesch.*, I, p. 158). Avant M. Curtius déjà, Höck (*Kreta*, II, p. 15 à 39), Heffter (*Die Götterdienste auf Rhodos*, Zerbst, 1827-33, p. 152, note 653), et surtout Thirlwall (*l. c.*, p. 97) ont émis des doutes sur cette première immigration dorienne en Crète, quoique ce dernier savant convienne qu'Otf. Müller « a présenté cette thèse au monde savant sous l'aspect le plus séduisant que pouvait lui donner pour la faire réussir un érudit aussi ingénieux que profond. » Grote, Schlosser et Buttmann ont également attaqué l'argumentation d'Otf. Müller, sans la détruire cependant. C. F. Hermann (*Lehrb. der Griech. Antiq.*, I, p. 79) n'ose décider cette question difficile où O. Müller a, dans tous les cas, pour

après ces événements lointains, les Doriens du Péloponèse vinrent rejoindre leurs frères de Crète ; mais il ne leur resta rien à faire pour s'assimiler l'île, déjà *dorisée* depuis longtemps.

Cependant le gros du peuple dorien s'était rapproché du Sud par la voie de terre et fixé dans la vallée du Céphise, entre l'Œta et le Parnasse, autrefois occupée par les Dryopes, peuplade pélasgique qu'il venait de chasser en partie, en partie de soumettre et de consacrer à leur dieu national Apollon. C'est de cette petite contrée, à laquelle ils attachèrent leur nom, c'est de la Doride que partit l'expédition qui dut si profondément troubler la Grèce entière, et qui est connue dans l'histoire légendaire sous le nom du *Retour des Héraclides*. Le mythe d'Héraclès, en effet, de ce héros injustement privé de ses droits à la domination d'Argos, devait légitimer à leurs yeux cette conquête de la terre promise du Péloponèse, comme le tombeau d'Abraham justifiait aux yeux des Hébreux de Moïse, leur descente en Chanaan. Est-ce à dire qu'il faille ajouter foi à cette fable qui met à la tête des envahisseurs Doriens les descendants du héros Achéen ? Le roi des Spartiates, Cléomène, cinq siècles plus tard, a-t-il eu raison de dire aux prêtres de Pallas à Athènes, qui refusaient au Dorien

lui la tradition légendaire d'une colonie dorienne partie de Thessalie sous la conduite de Tectamos ou Tentamos, fils de Doros.

l'entrée du temple : « Je ne suis point Dorien, je suis Achéen? » Non, sans doute, quoi qu'en dise la tradition générale [1]. Si les Héraclides sont Achéens, toute la tribu dorienne des Hylléens ne serait-elle pas achéenne, et comment alors expliquerait-on le caractère si marqué de la langue, du culte, des mœurs de cette race dorienne, dont la tribu principale, — un tiers de tout le peuple ! — était achéenne? D'ailleurs, si l'union d'Héraclès avec les Doriens n'avait été que momentanée, ce héros ne serait jamais devenu le vrai héros national, toute l'histoire des Doriens dans leurs établissements primifs ne serait point symbolisée dans sa personne, et tous les exploits accomplis dans le Nord, que la tradition lui attribue, ne se rapporteraient pas exclusivement aux Doriens. Les mythes doriens enfin, n'offrent aucune ressemblance avec les mythes argiens d'Héraclès, d'où Apollon, qui domine dans les premiers, est absolument absent. Le doute est impossible ici. Il y a eu, sans contredit, dès l'origine, un Héraclès dorien et un Héraclès achéen ; et ce n'est qu'après l'invasion du Péloponèse que les deux héros homonymes se fondent pour ne plus en former qu'un seul, et que l'on invente ces rapports imaginaires entre Argos et la Doride, qu'une critique sévère des mythes reconnaît aisément pour une combinaison artificielle sans aucun des caractères distinctifs de la vraie tradition.

[1] M. Curtius (*l. c.*, I, p. 147) croit à l'origine achéenne de ces chefs des Doriens.

On sait les vicissitudes de la conquête. Au nombre de 20,000 peut-être, accompagnés de leurs femmes et de leurs enfants, les Doriens suivirent les traces des deux peuplades, achéenne et ionienne, qui, avant eux, avaient successivement, à nombre à peu près égal, mais sans leur famille, envahi le Péloponèse [1] ; et on comprend que la phalange dorienne dut aisément triompher de la tactique achéenne, telle qu'Homère nous la décrit. Incapables de prendre, en les assiégeant, les forteresses du pays, ils ne l'essayèrent même pas, et, assurés de leur supériorité en rase campagne, ils s'établissaient à côté de ces citadelles en guettant le moment pour livrer à la garnison une bataille rangée. Ils finirent ainsi par soumettre tout entière cette presqu'île qui, aux yeux des anciens, était le cœur et l'acropole de la Grèce et dont, d'après des convictions invétérées, ils considéraient les maîtres comme les premiers des Grecs. Ici la mer semblait poser un terme à ce mouvement qui entraînait vers le sud toutes les peuplades helléniques : elle paraissait inviter les envahisseurs à se recueillir au lieu de s'étendre, les convier à une existence

[1] D'après M. Curtius (p. 107) et C. F. Hermann (*Staatsalt.* I, p. 65), ce sont les Étoliens qui guidèrent les Doriens dans le passage du détroit à Naupactos. Sur la chronologie, voy. Grote (*l. c.* II, p. 412 et suivantes).

concentrée et exclusive, à un état de choses stable, après une série d'efforts inquiets et de mouvements expansifs.

Argos succomba la première sous les coups du peuple dorien qui, de là, soumit les villes de Sicyone et de Phlionte, Cléoné, Épidaure, Égine, Trézène, Corinthe, et enfin Mégare; mais qui ne réussit point à réduire les peuplades argiennes des Ornéates. Une autre division dorienne, dans laquelle, comme dans chacune, les trois tribus étaient représentées, pénétra en Laconie, y fonda la ville ouverte de Sparte, ville bien différente des forteresses achéennes d'Amyclé et de Thérapné toutes voisines, ou de la Tiryns argienne [1]. Des siècles s'écoulèrent avant que ces villes achéennes se soumissent aux émigrants, avec lesquels elles vécurent longtemps en alliance et bonne harmonie. En Messénie, l'invasion dorienne semble avoir moins qu'ailleurs réussi à prendre racine; et la dynastie semi-arcadienne des Épytides, établie par Argos et Sparte elles-mêmes à la place de la dynastie purement dorienne qu'y avait conduite l'invasion, conserva son caractère pacifique qui contraste singulièrement avec la nature belli-

[1] Quant à l'Élide, les Étoliens sous Oxylos qui accompagnaient les Doriens, s'y établirent sans difficulté, les Épéens qui habitaient cette contrée étant de la même tribu qu'eux. Voy. C. F. Hermann (*l. c.* I, p. 67).

queuse et rude des souverains de Sparte et d'Argos.

Cependant, la domination dorienne ne se borna point au Péloponèse. De nombreux établissements au-delà des mers se rattachaient aux métropoles du continent grec. Égine d'abord, puis Rhodes, et les villes doriennes de la côte de Carie, avec le centre religieux du sanctuaire d'Apollon au cap Triopis, relevaient d'Argos et d'Epidaure; et Rhodes à son tour porta le nom dorien en Sicile d'un côté, où elle fonda la première colonie grecque sur la côte méridionale : celle de Géla ; de l'autre dans les contrées ciliciennes de l'Asie Mineure. Corinthe devint la métropole de Syracuse, de Solion, d'Ambracie, de Leucade, de Corcyre, d'Epidamnos, d'Apollonia, plus tard de Potidée. Mégare fonda Astacos, Chalcédoine, Byzance, Héraclée (du Pont), et Hybla, Thapsus et Sélinonte en Sicile; Sparte elle-même présida à de nombreux établissements doriens à Cnide, en Pisidie, Phrygie, Cypre; en Italie enfin, où Tarente, Héraclée, Crotone et Locris se vantèrent d'une origine spartiate [2].

[1] V. dans Curtius tout le chapitre (vol I, liv. II, ch. I), sur l'histoire du Péloponèse.

[2] Voilà quelle serait, d'après M. Curtius (*l. c.*, I, p. 110 à 120) la position respective des populations grecques après le retour des Héraclides : dans le Peloponèse, la Carie et en Crète, les Doriens ; les Ioniens, par une sorte de retour, de *réémigration*, se trouvent de nouveau dans l'ancienne Ionie d'Asie Mineure ; les Éoliens et les Achéens occupent la Mysie,

Il n'y a guère de période plus obscure dans l'histoire que celle qui suit immédiatement l'invasion dorienne. Les mythes, qui répandent tant de lumières sur les époques précédentes, commencent à se taire[1]; l'écriture reste encore inusitée et peu développée. Les monuments qui restèrent aux historiens de l'âge classique, tels que le disque d'Iphitos, les registres des vainqueurs d'Olympie, les généalogies royales de Sparte, les *Rhètres*, sorte d'oracles législateurs rarement écrits, mais conservés dans la bouche du peuple, les *Horoï* enfin, ou détermination des frontières, ces monuments auraient bien pu servir aux historiens du temps d'Alexandre de charpente assurée, autour de laquelle ils eussent pu grouper ce qu'ils auraient tiré des poëtes lyriques, de la tradition orale, des institutions qui existaient encore. Mais, hélas, ces historiens qui traitèrent les temps de Lycurgue absolument comme ceux d'Aratos ou de Philopœmen, avaient peu le sentiment de ces âges écoulés. Rien chez eux de cette certitude instinctive qui se passe de toute réflexion, de cette simplicité, de cette naïveté antiques qui caractérisent les vraies

où ils ont à lutter contre les Dardanides, qui sont de même origine. C'est à ces luttes entre les *descendants* de Priam et d'Agamemnon que Curtius rapporte la légende de la guerre de Troie, dont il nie formellement la réalité. Les Minyens enfin occupent la côte occidentale du Peloponèse.

[1] Cf. sur ces siècles, le chap. précédent.

traditions. Ils ne se préoccupaient que d'assimiler à leur propre temps le souvenir de l'antiquité, et de présenter, par conséquent, chaque fait comme le fruit d'une réflexion et d'une intention déterminées. « Vraiment, on est saisi de compassion, quand on voit comme ils ont impitoyablement enlevé la noble rouille de l'antique tradition, comme ils ont méconnu complétement les idées fondamentales et motrices des temps primitifs, et comme ils se sont appliqués à plier les faits, conservés par la mémoire, à leur ordre rationaliste. On ne saurait dire avec quel zèle malheureux Plutarque s'applique à supposer des intentions et des plans insipides au vieux législateur qui ne faisait qu'exprimer le caractère politique de son peuple et de sa race. »

Sur l'individualité de Lycurgue lui-même, il n'existe aucune donnée historique. Quant aux mythes, c'est avec raison qu'ils le mettent en relation avec le sanctuaire de Delphes, qui dirigeait la race dorienne, et avec Crète, qui vit le premier État organisé d'après les principes de cette race. Il semble certain qu'il concourut à la fondation de la trêve d'Olympie, en qualité de représentant de Sparte ; et ce fait est important, parce qu'il marque le commencement d'un état général de paix dans le Péloponèse et un rapprochement entre les Étoliens d'Élide et les Doriens.

Les événements suivants sont non moins incer-

tains que ceux qui se rattachent à Lycurgue. Pausanias avait puisé son roman des guerres messéniennes dans les traditions qu'avaient recueillies Rhianos et Myron. En les dépouillant de leur alliage et en en rapprochant les indications contenues dans les fragments de Tyrtée, on arrive à se faire une idée approximative, bien qu'insuffisante, de ces luttes mémorables dans lesquelles, un moment, presque tous les peuples du Péloponèse, Éléens, Argiens, Arcadiens et Pisans, font cause commune avec les Messéniens et compromettent fort l'hégémonie spartiate, soutenue de son côté par les Corinthiens, les Lépréates et le Samiens[1]. Il est certain, en tous les cas, que Sparte sortit victorieuse de ces graves conflits, ainsi que de ses luttes lentes et difficiles avec Tégée, seule ville d'Arcadie d'ailleurs, qui reconnût l'autorité spartiate. En Argolide, on n'avait rien à redouter de la capitale, tant que les principes doriens prévaudraient. Car, au lieu de se concentrer, les conquérants s'y étaient partagé les villes, et une guerre entre Doriens eût semblé une sorte de guerre impie. Aussi Argos se borna-t-elle à faire alliance avec les autres villes de la contrée, jusqu'à ce que Phidon, la figure la plus remarquable de l'histoire grecque pendant ces six siècles qui séparent

[1] Grote (*l. c.* II, 450) conteste tout caractère historique à ces guerres messéniennes.

le retour des Héraclides de la guerre médique, traitant les alliées en sujets, conquit successivement Corinthe, Épidaure, Égine [1]. Bientôt prépondérant dans le Péloponèse, il s'allie avec les Pisans d'Olympie, et en dépit de Sparte, y célèbre son triomphe. En vrai despote novateur[2], il donne à tous les États soumis à son sceptre, égalité de poids et de mesures, et le premier frappe des monnaies. Après sa chute, Sparte renouvela ses anciens griefs contre Argos ; la lutte recommença pour ne se terminer que par la fameuse bataille des Trois-Cents, qui valut aux Spartiates la position importante de Cynuria.

L'exemple de Phidon ne resta pas isolé. Partout, vers cette époque, dans les villes doriennes, aussi bien que dans les villes ioniennes et éoliennes, la *tyrannie* naît comme le fruit naturel d'un long développement analogue, sinon commun, de la vie politique chez divers peuples et qui doit, au même moment, produire un phénomène analogue. Sparte seule, où le *dorisme* s'était conservé parfaitement pur, résista à ce mouvement ; car ce n'est pas trop s'avancer que de dire que « partout c'est par la défaite de l'élément dorien que

[1] *Æginetica*, p. 51 à 63. Égine était originairement peuplée par des Myrmidons de l'Achaïe phthiotide (*Ibid.*, p. 14).

[2] Cf., sur Phidon et sur toute cette époque des *tyrans* péloponésiens, les remarquables pages de Curtius (*l. c.*, p. 92 à 141).

les tyrans s'élevèrent. » A Sicyone, ce furent les Orthagorides, et surtout Clisthène, qui, par la gloire militaire et la bravoure, surent se concilier le respect par des mesures démocratiques, les sympathies du petit peuple et employèrent leur position à combattre les principes conservateurs du dorisme et à faire prévaloir les principes modernes. A Corinthe, les Cypsélides, d'origine non dorienne comme Clisthène, s'appliquent à détruire tout ce qui reste encore de dorien dans la ville, se lient, au mépris de toutes les traditions doriennes, avec des étrangers, des barbares mêmes, tels que les Lydiens et les Égyptiens, et le plus célèbre d'entre eux, Périandre l'ami d'Arion, esprit altier et supérieur, brave à la guerre, prudent au conseil, bien qu'il fût souvent poussé par sa méfiance à des mesures odieuses, et qu'il subordonnât trop le bien de l'État à l'intérêt de sa tyrannie, protecteur des arts, éclairé, et pourtant superstitieux, Périandre fit un moment de Corinthe l'État dominant du Péloponèse. Son beau-père, Proclès, régnait à Égine et à Épidaure; Théagène, à Mégare; et outre ces villes doriennes, toutes les villes ioniennes et éoliennes d'Asie, d'Italie et de Sicile, puis Athènes, la Phocide, la Thessalie, passèrent par cette période de monarchie démocratique à laquelle Sparte, dans une lutte héroïque et mémorable, lutte longue et ardente, réussit à mettre un terme. Dirigée par Delphes, elle brisa un à un ces

tyrans si dangereux pour la liberté grecque. Même après les guerres médiques, elle envoya un corps d'armée contre les Aleuades de Thessalie qui avaient livré le pays aux Perses, et on imagine avec quel orgueil l'ambassadeur de Sparte dut répondre au tyran de Syracuse, qui, fier de l'éclat et de la popularité de son règne, réclamait le commandement dans la guerre médique. « En vérité, Agamemnon le Pélopide crierait malheur, s'il apprenait que l'hégémonie a été enlevée aux Spartiates par Gélon et les Syracusains [1]. »

On s'est souvent demandé quelle fut l'origine de cette hégémonie si incontestée de Sparte, non-seulement sur le Peloponèse, mais encore sur la Grèce entière, de ce respect presque superstitieux qu'elle ne cessa d'inspirer, alors même qu'une rivale puissante eût donné des gages plus b illants encore de son dévouement à la cause de la liberté et de l'indépendance, et des preuves plus éclatantes de son génie politique. Il n'en faut pas chercher les racines ailleurs que dans cette lutte persévérante de deux siècles contre la tyrannie, lutte qui finit partout par le triomphe du principe dorien, dont Sparte fut le représentant le plus pur

[1] Personne ne conteste plus aujourd'hui ce rôle de justicier de Sparte dans cette sorte de croisade contre les tyrannies démocratiques. Voy. le chapitre déjà cité de M. Curtius, ainsi que celui de Schömann (*Griech. Alterthümer, l. c.* I, p. 303 à 306.

et le plus dévoué. Il n'est pas dans l'histoire grecque de période plus importante que celle-ci, puisque c'est alors que, grâce aux Doriens, la liberté grecque fut, faut-il dire, sauvée ou fondée ? Il n'y en a pas de plus intéressante, si le plus grand intérêt historique est de voir une force matérielle minime au service d'une grande cause morale, et la défendant victorieusement contre la puissance réunie de tout un monde. Mais il n'y en a pas, hélas ! de plus ignorée non plus, et c'est plutôt par les résultats que nous pouvons nous en faire une idée que par la connaissance des faits mêmes qui contribuèrent à produire ces résultats.

Personne n'a lu avec attention les auteurs anciens, sans être frappé de cette sorte de reconnaissance tacite de l'hégémonie spartiate par toutes les tribus grecques ; et pourtant, de fait et légalement, la ville dorienne ne commandait qu'au Péloponèse. Elle était l'âme en effet de cette ligue péloponésienne, dont Argos et l'Achaïe étaient seules exceptées. Cependant, la différence d'avec la ligue athénienne, telle que la fonda Aristide, et que Périclès la forma définitivement, est grande. Si le roi spartiate commandait les expéditions communes, l'égalité des États alliés était absolue à tous autres égards. Sans qu'il y eût une contribution régulière, le contingent de chaque ville, ses prestations en argent et en nature, étaient fixés d'avance, de sorte qu'en cas de besoin, on n'avait

qu'à indiquer le montant nécessaire dans le moment, les proportions restant toujours les mêmes. Toute action commune était précédée d'une assemblée délibérante, dans laquelle les représentants de tous les États avaient voix égale et où l'on décidait à la simple majorité. L'influence de la ligue sur les affaires intérieures des États était nulle, et jamais Sparte ne priva aucun État péloponésien de son autonomie. Tel est le caractère général de la seule constitution fédérale, en Grèce, qui unissait à une liberté et une légalité complètes, une énergie modérée, il est vrai, mais d'autant plus irrésistible.

Le danger commun de l'invasion médique créa un instant, grâce à l'initiative de Sparte, une ligue plus étendue, qui devait embrasser tous les États amphictyoniques, et qui eut d'abord son siège à Corinthe. Le danger éloigné, la ville de Lycurgue renonce de propos délibéré à poursuivre davantage cette guerre qui, selon sa politique, ne devait être qu'une guerre défensive. Fidèle à sa mission particulière, peu ambitieuse de conquête et de puissance maritime, elle laissa à Athènes la gloire de continuer cette lutte et de soumettre à la domination ionienne une partie des villes et des îles qui avaient porté jusque-là le joug de la Perse.

Les événements du cinquième siècle sont connus de tout le monde. Sparte, occupée par Argos, par l'Arcadie, par la terrible révolte des Hilotes et la troisième guerre messénienne qui s'y rattachait,

n'avait pu s'opposer au progrès de sa rivale. Le Péloponèse pacifié, elle reparaît au Nord pour délivrer Delphes des mains des Phocidiens, et pour repousser de Béotie l'invasion athénienne; mais, aussitôt la marche conquérante d'Athènes arrêtée, elle consent à une paix, de cinq ans d'abord, de trente ans ensuite, trêve dont Périclès profita si admirablement pour préparer sa patrie à la guerre décisive. Tout le monde a ces événements présents à l'esprit et quiconque les prend dans leur ensemble ne méconnaîtra pas la politique qui domine toute la conduite des Lacédémoniens: politique défensive, conservatrice et, lorsqu'il le faut, restauratrice même, au même degré que celle d'Athènes semble en général offensive, révolutionnaire et même subversive. Tandis que dans tout ce siècle, Sparte, même après les victoires les plus brillantes, ne conquiert pas un pouce de terrain, ne soumet pas une seule ville indépendante, ne dissout aucun lien existant, les Athéniens se soumettent pour plus ou moins longtemps des pays considérables, étendent de tous côtés leur prétendue ligue, et ne respectent aucun des rapports créés par la nature, l'identité de race ou la tradition, dès qu'il se trouve en conflit avec leurs plans de domination. Lorsqu'enfin, à propos de Corcyre et de Potidée, la mine trop chargée éclate, et qu'Athènes méconnaît ouvertement les liens de piété qui rattachaient les colonies à la métropole, on put voir

clairement combien les maximes de la politique athénienne étaient contraires au sentiment du droit, à ce respect de la tradition et de la piété qui avait si longtemps régné parmi les Hellènes: c'est cette opposition intime qui fut la vraie source de la guerre du Péloponèse et non la *jalousie* de Sparte.

Celle-ci avait été jusque-là comme paralysée par l'étonnante énergie que le peuple attique déploya en remuant, d'une manière inouïe jusque-là, la Grèce entière: sa pesanteur naturelle se trahit plus encore par son attitude passive. Comme violemment transportée dans un milieu tout à fait étranger, elle n'apprend que peu à peu à pénétrer les projets d'Athènes. Mais en s'engageant dans cette guerre sanglante, elle avait parfaitement conscience de la portée de la lutte; elle savait qu'elle était là pour tous les Doriens contre tous les Ioniens, personnifiés dans Athènes; qu'elle défendait l'unanimité des Grecs libres, contre les volontés d'une cité insolente; qu'elle, force purement continentale, n'avait à opposer à une puissance maritime et financière, que sa fécondité en vaillants soldats; qu'il s'agissait de sauver les institutions et les traditions nationales, le droit tel que l'avaient créé le temps et le caractère national, en présence des tendances subversives de l'esprit novateur; qu'elle avait pris en main la cause des unions nationales et traditionnelles, basées sur la

communauté des intérêts et la parenté des races, contre celle des fédérations accidentelles, arbitraires et sans racines historiques ; elle savait que représentant l'aristocratie contre la démocratie, elle devait, pour vaincre, opposer à la témérité audacieuse des démocraties, les vertus aristocratiques par excellence : la ténacité et la sagesse réfléchie, et elle ne fut point déçue dans son attente. Mais, hélas ! elle n'avait pas compté que, par une ironie du sort qui n'est pas rare dans l'histoire humaine, le vrai vainqueur serait le vaincu ; et que le jour où les murs altiers de la ville de Thémistocle s'écroulèrent au son des flûtes doriennes, c'en était fait du dorisme. Lorsque les neveux d'Héraclès trouvèrent bon de déposer la peau du lion, pour se vêtir de celle du renard[1] ; lorsque Gylippe et Lysandre obtinrent plus par leur diplomatie que Brasidas par son héroïsme ; lorsque des flottes spartiates, défendues par des soldats mercenaires, s'appliquèrent plus à détruire la puissance d'Athènes qu'à protéger les alliés de Sparte ; lorsque la corruption leur sembla un moyen de victoire plus efficace que l'épée ; lorsque des harmostes cupides et des tyrans imposés lui assurèrent la soumission des États libres, qu'avait attachés jusque-là la confiance dans l'esprit de justice des protecteurs ; lorsqu'en un mot, Sparte sortit métamorphosée et corrompue de

[1] Plutarque, *Reg. apophth.*, p. 127.

cette longue lutte, entreprise pour les principes de l'antique Grèce, les fils d'Héraclès et d'Égimios étaient vaincus.

Si les contours si grossièrement ébauchés de l'histoire extérieure de la race dorienne, si les traits si rares qui nous en ont été conservés, permettent déjà de se former une idée du caractère national, combien l'histoire intime, celle de la religion, des lois et des mœurs, ne renferment-elles pas des révélations plus instructives encore. Dans l'histoire des peuples modernes eux-mêmes, le temps n'est pas éloigné, ce semble, où l'on attachera plus de prix à leur activité intellectuelle, à leur littérature, leur morale, leurs habitudes, leurs croyances, à la vie intime, en un mot ; mais pour les temps primitifs, où tous les éléments de l'existence nationale sont bien autrement fondus encore, on a compris dès à présent que le sujet principal de l'historien doit être l'ensemble des mœurs, des pensées et des croyances d'un peuple, bien plus que la série des faits extérieurs et souvent accidentels qui composent son histoire politique. Et lorsqu'il s'agit d'une race éminemment religieuse comme la race dorienne, combien l'élément de la religion ne gagne-t-il pas en importance ! Et combien l'historien ne doit-il apporter d'attention scrupuleuse et de sympathique intelligence pour en pénétrer le principe caché.

Chacune des tribus grecques avait son culte national, et de la réunion de ces divers cultes naquit le système polythéiste de la religion grecque, telle que l'époque classique nous le présente. Le dieu national des Doriens fut Apollon[1]. Pas un établissement dorien sans un sanctuaire d'Apollon, pas une institution apollinaire dont on ne puisse montrer l'origine dorienne. Ce culte n'était point propre aux Pélasges, puisqu'on n'en trouve guère de temples en Arcadie ; il ne vint point de l'Orient, car il n'y joue qu'un rôle fort secondaire ; il n'appartient point à l'Italie, puisque les vieux Étrusques ne le connurent pas et que les Romains le considéraient comme étranger : il est essentiellement hellénique et c'est spécialement aux descendants de Doros, fils d'Apollon, qu'appartient la religion apollinaire[2]. Deux sanctuaires antiques consacrés au dieu étaient vénérés dans la plus ancienne demeure de la tribu dorienne, dans la vallée de Tempé ; la grande procession du dieu de Delphes allait y cueillir tous les huit ans le laurier sacré du Pénée, et par un détour significatif, passait par la Doride, entre l'Œta et le Parnasse, pour le rapporter triomphalement. De hardis aventuriers, qui les premiers quittèrent la Thessalie, avaient apporté leur culte à Délos d'abord, en Crète ensuite. C'est à Delphes qu'ils fondèrent le second centre de leur religion, servi et dirigé par des Doriens de Crète et du mont Œta, qui s'y rencontrèrent deux siècles avant la conquête du Peloponèse, et qui le défendirent contre les Minyens et les Étoliens, hostiles à leur dieu. Partout où les valeureux Crétois mirent leur pied victorieux, ils apportèrent leur religion nationale, et, de bonne heure, les côtes méridionales du Péloponèse, la Lycie, la Cilicie, la Troade, la Thrace, l'Ionie, virent s'élever des temples consacrés au dieu dorien. La Thèbes cadméenne qui ne l'avait pas connu, l'accueillit des mains de ces mêmes Crétois, et l'Attique, longtemps après avoir reçu le culte de Pallas Athéné, reconnut le Dieu puissant et envoyait des théories sacrées et des offrandes à son sanctuaire de Crète[1].

[1] Cette thèse d'Otf. Müller, adoptée par tous les savants aujourd'hui, n'est pas admise par Grote (*l. c.*, I, p. 61) ; mais il faut dire que l'historien anglais n'allègue aucun argument sérieux contre elle.

[2] Cette thèse d'Otfried Müller a été reprise et développée avec beaucoup de talent et de succès par M. C. Muller : *Ueber den dorischen Ursprung des Apollodienstes*. Göttingen, 1859.

Toléré jusque-là, ce culte, religion d'État chez les Spartiates, devient dominant dans le Péloponèse après le retour des Héraclides, dirigé par le dieu lui-même, dans la personne de ses prêtres de Delphes. Et Sparte ne fut pas ingrate envers leur protecteur et leur guide ; tant que les principes doriens furent en vigueur sur les bords de l'Eurotas,

[1] On se rappelle la fable de Thésée et du tribut humain payé par Athènes au Minotaure de Crète.

on y considéra comme un devoir national de protéger la sainte Delphes, avec laquelle on était en relation intime et constante. Les jeux olympiques eux-mêmes, institués par les Achéens, durent se placer sous l'invocation du dieu dorien et subir ainsi la haute influence de Delphes, qui parvint à en faire une divinité nationale de l'Hellade entière. Depuis lors, le pontificat suprême de Delphes joue un rôle souverain et presque tout-puissant dans l'histoire. Le dieu dispose à son gré des peuples, il les envoie au loin ou dans le voisinage, les force, malgré eux, à de lointaines expéditions, leur assigne, en termes précis, leurs demeures futures. Les Doriens eux-mêmes ne cultivaient cependant pas les domaines sacrés. Sous leur direction, les sujets du temple (les hiérodoules), tantôt acquis par donation de villes ou d'individus, tantôt achetés, parfois même en se consacrant spontanément au service du dieu, exécutaient ses ordres. Tels sont les Géphyréens, les Dryopes qu'Apollon envoie en Argolide, les Magnètes, qu'il expédie en Crète et en Troade, les Éniens dirigés sur la Thessalie, les Chalcidiens auxquels il indique Rhegium pour lieu de destination. C'est là l'époque où l'Amphictyonie des Thermopyles fut rattachée au culte d'Apollon et commença à exercer, sans attribution politique déterminée, une influence si considérable sur la Grèce entière[1].

[1] Cette influence diminue cependant beaucoup dès la fin du sixième siècle. Voyez Curtius (*l. c.* I, p. 547). En général, tout ce chapitre IV (p. 456 à 549) sur l'unité de la Grèce fondée par Delphes, est écrit dans les idées d'Otfried Müller.

D'autres sanctuaires d'Apollon s'organisent peu à peu à l'instar de celui de Delphes. En Asie Mineure, les Doriens se rallient autour de l'Apollon de Triopis. Les Éoliens, sans renoncer à leur divinité nationale de Démétèr, ont un temple commun consacré à Apollon dans le bois de Gryneion, près de Myrina, comme les Ioniens font de Délos le centre de leur religion apollinaire, tout en conservant leur culte traditionnel de Poséidon. En Italie, en Sicile, en Illyrie, le dieu national des Doriens a des sanctuaires analogues, et à Théra et Cyrène son culte se fond et sa divinité s'identifie avec ceux de l'Apollon carnéen, vieille divinité pélasgique, adoptée et propagée par les Minyens errants, aussi peu dorienne dans l'origine que celle d'Apollon Nomios, dieu de nature, vénéré en Arcadie.

C'est ainsi qu'en dégageant les nombreux mythes poétiques que l'on rapportait sur Apollon, on arrive à une histoire complète de la religion dorienne, depuis l'heure où Zeus orne le dieu nouveau-né de la mitre d'or et de la lyre pour l'envoyer, traîné par des cygnes, à Delphes où il doit proclamer aux Hellènes la justice et les lois [1], jusqu'au plein jour de l'histoire.

[1] Le héros divin ordonne aux cygnes de le conduire d'abord parmi les Hyperboréens, le peuple bienheureux qui habite la vallée de Tempé et qu'à chanté le poëte thébain, le peuple pur

L'énergie et l'héroïsme qui distinguent les Doriens parmi tous les Hellènes, donnèrent une couleur particulière au sentiment religieux qui leur était propre. L'antipathie instinctive contre l'agriculture et contre toute cette vie innocente des Pélasges en rapport constant et intime avec la nature féconde, leur tendance à affirmer et à déployer la force personnelle, se retrouvent dans la figure de leur dieu qui forme un contraste étrange avec ces divinités de la nature qu'adoraient les tribus agricoles et dans lesquelles cette intime corrélation de la vie humaine et de la vie de la nature dans les champs bénis des dieux infernaux, s'exprime d'une façon si profonde et si touchante.

Sans doute bien des apparences semblent présenter le dieu comme le représentant d'une des grandes forces de la nature et bien des fois on l'a considéré comme le dieu du soleil. Mais si l'analogie des flèches d'Apollon et des rayons de l'astre du jour peut frapper un instant, on est cependant amené aussitôt à se demander comment ces rayons purent tuer Python et Tityos, comment des

et paisible que les Muses ne quittent jamais et qui, se couronnant de fleurs, mène une vie millénaire de joie et de béatitude. Pendant toute une année le dieu vécut et jouit avec eux, et quand arriva le temps désigné, ou les trépieds de Delphes devaient résonner, il ordonna de nouveau aux cygnes de le conduire à Delphes. C'est au milieu de l'été qu'il arrive à la ville sacrée; et rossignols, hirondelles, cigales chantent en honneur du dieu, Castalie et Céphise eux-mêmes soulèvent leurs sources pour le saluer.

flèches peuvent symboliser la force vivifiante et réchauffante du soleil? Il est vrai qu'Apollon rapporte des épis du pays des Hyperboréens et que des épis d'or lui sont envoyés en guise de tribut; qu'il protège les moissons contre la souris, la sauterelle, les maladies; mais, on le voit, ces rapports avec l'agriculture ne sont autres que ceux du caractère général du dieu, ceux de la défense et de la protection [1]. Jamais il n'est représenté comme produisant ou mûrissant les moissons. D'ailleurs, le culte du soleil, établi de temps immémorial à Corinthe, à Rhodes, à Athènes, à Calaurie, à Ténare, resta toujours complétement séparé de celui d'Apollon; et comment se fait-il que cette identité d'Apollon et du dieu du soleil n'ait été mentionnée que longtemps après l'expiration de l'époque où se formè-

[1] O. Müller explique même l'étymologie du nom d'Apollon comme *celui qui détourne*, l'*alexicacos* : la forme éolo-dorienne de ce nom était en effet Ἀπέλλων. Cette étymologie a été combattue par Hermann (*Opusc.*, VII, p. 287), qui voit dans Apollon la force destructive de la nature, et par Buttmann (*Mythologus*, I, 167), qui y voit le dieu du soleil. M. Max Müller (*l. c.* p. 55) croit, comme Otfried Müller, que les épithètes de λυκηγενής et de δήλιος avaient la signification primitive de *fils de la lumière* et de *brillante*, et que l'âge suivant seulement leur prêta celles de *fils de la Lycie* ou de *né à Délos*. M. Rinck (*Die Religion der Hellen.*, I, p. 285, et II, p. 297), en appuyant son avis d'une citation péremptoire de Plutarque (*de Pythiæ oracul.*, c. XII), Welcker (*Griech. Götterlehre*) et surtout Bernhardy (*Grundriss*, I, 121 et 122) adoptent encore, dans leur ensemble, quarante ans après leur émission, les conclusions d'Otf. Müller sur la religion apollinaire des Doriens.

rent les mythes, à un âge complétement historique ? Il est évident que cette identité ne fut inventée que par les philosophes de l'école ionienne, qui essayèrent toujours de donner au mythe une signification physique, et que c'est là que la puisa Euripide, fort enclin à ces allégories et qui n'hésite pas davantage à voir dans Zeus la personnification de l'éther, et dans Hestia celle de la terre.

Il n'est que trop explicable que Callimaque et les autres Alexandrins, si complétement étrangers à l'esprit des légendes, adoptassent avec empressement ce thème qui promettait tant aux poëtes. Mais il serait impossible de trouver avant le siècle de Solon un seul des caractères propres aux religions physiques dans le culte d'Apollon; rien, dans ce culte, ne rappelle les naïfs symboles de génération qu'on rencontre dans les cultes d'Hermès et d'Héphestos, et la démence orgiaque de la religion de Bacchos lui est aussi étrangère que la mélancolie rêveuse et mystique de celle de Déméter.

Jamais les âges premiers ne considérèrent comme essence de sa divinité une force créatrice de la nature. Qu'on se rappelle l'image qu'Homère nous présente du dieu guerrier, du dieu sévère et impassible qui venge et qui punit, et qu'aucune passion n'émeut. Il avance, comme les terreurs nocturnes ; sur ses épaules résonnent les flèches mortelles qui ne manquent jamais leur but. Il envoie la mort,

tantôt comme punition imprévue, tantôt comme délivrance. Ses traits frappent de loin avant qu'on s'y attende, et rien n'échappe à sa vengeance divine. Qu'il est terrible ce dieu, poussant du haut des murs les Troyens au combat, les devançant, l'égide à la main, un nuage autour des épaules, semblable au dieu de la guerre, mais bien au-dessus de la fougue barbare d'Arès. Même lorsqu'il paraît au milieu des dieux, tous tremblent dans la demeure de Zeus et se lèvent effarés de leurs sièges ; Léto seule se réjouit d'avoir enfanté le dieu fort qui porte l'arc. Qu'on se souvienne combien Homère, qui ne se gêne jamais pour représenter les dieux avec une sorte de légèreté ironique, peint sous des couleurs sévères le caractère d'Apollon. Jamais il ne le montre en proie à une passion aveugle. Les Grecs eux-mêmes, il ne les combat jamais sans motif et arbitrairement, mais seulement alors qu'ils ont violé les droits sacrés du prêtre et du suppliant, ou que dans leur outrecuidance illimitée, ils dépassent toute mesure. Mais quand les dieux aussi se divisent, Apollon, que la passion n'agite point, évite le combat, et, avec le ton du dieu des oracles, parle de l'instabilité des générations des hommes qui fleurissent et se fanent dans l'espace d'un été. C'est cet esprit qui respire dans les paroles avec lesquelles il repousse le téméraire Diomède. Partout il est au service de la Némésis qui fléchit l'orgueil humain, soit qu'il frappe

Niobé, la mère orgueilleuse, ou les Aloïdes indomptables, soit qu'il écrase Tityos et Python, les ennemis des dieux. C'est ainsi, que les poëtes plus modernes, Archiloque, Eschyle lui-même encore, nous représentent le dieu vengeur, le dieu qui punit. Tout aussi souvent cependant il apparaît comme le dieu protecteur, qui guérit les maux des mortels. Innombrables sont les noms qui lui attribuent ces vertus [1]. Parmi les poëtes c'est surtout Sophocle qui a chanté ce dieu juste et pur, qui détourne le mal, qui délivre l'âme obsédée et qui inspire l'expiation [2] .

Ces deux caractères du vengeur et du protecteur ont leur principe dans l'essence du dieu qui est la pureté, la clarté et à laquelle le monde paraît opposé comme au chaos ténébreux [3] . Aussi la religion apollinaire est-elle d'une nature dualiste : son dieu ne remplit pas l'univers, il le combat comme Ormuzd combat Ahriman; mais cette action qu'il exerce sur le monde est indépendante de la nature, c'est la force morale qui apporte l'ordre et la vérité dans le trouble et le mensonge du monde matériel.

Dans l'origine, les Doriens n'avaient eu que deux divinités, Zeus et Apollon. Le premier invi-

[1] Akésios. Prostatérios, Apotropæos, Ulios, Pæan, Épikourios, Alexicacos, Agyieus, etc.
[2] V. surtout l'*Électre*.
[3] Phœbus, Xanthos, Lykeios.

sible et qui ne naquit jamais, n'agit point lui-même sur le monde. Dans la vie humaine, Apollon son fils le remplace, ambassadeur et prophète de son père. Aussi, tandis que Zeus, qui habite l'Éther, ne leur apparaissait que de très loin, comme une forme indéterminée et vague, Apollon se montrait à leurs yeux sous une figure nettement définie, avec une personnalité bien déterminée, comme le héros divin qui est venu pour s'opposer à tout ce qui est mal, à tout ce qui est laid, pour porter l'expiation des crimes et pour annoncer les arrêts de la destinée [1] . Dès qu'il apparaît, il terrasse Python né de la terre ; mais de ce triomphe de la force divine sur la force physique le dieu sort mouillé par le sang du monstre et il est contraint de subir une série d'épreuves chez Admète et aux enfers, avant que, complètement racheté et absous à Tempé, il puisse retourner à Delphes, pur et immaculé.

« Il y a peu de mythes qui, malgré tant de transformations, aient conservé autant que celui-là et en traits aussi distincts l'idée sublime qui les enfanta. Il n'est pas besoin de beaucoup de pénétration pour le comprendre. Il s'explique lui-même

[1] Ce caractère avait déjà frappé les premiers chrétiens qui considéraient Zeus le père et Apollon le fils comme un vague pressentiment de Dieu et du Christ. Conf. Grimm (*Altdeutsche Wälder*, II, p. 202), et Emil Ruth (*Studien über Dante Alighieri*. Tübingen 1853, p. 244 et suivantes).

pour peu qu'on y apporte le sentiment des époques primitives de l'esprit humain. Le caractère d'Apollon, tel que le peignent les poëtes, tel que l'indiquent ses épithètes, tel qu'il vécut toujours dans l'esprit hellénique, y est concentré dans une seule grande action, pleine d'énergie, qui se déroule et s'achève en quelques grands épisodes pareils aux actes d'un drame sublime. Et la même idée se répète et se continue dans le mythe du combat de Tityos. Ce n'est qu'après avoir vaincu de la sorte les éléments hostiles de la nature, et alors que l'ordre et le calme ont triomphé sur l'agitation troublée des éléments, qu'Apollon commence à vaquer à l'autre fonction pour laquelle il est né. Il monte sur le trépied de l'oracle de Delphes, non plus pour annoncer les vagues pressentiments de la terre mystérieuse, mais le *dessein infaillible de Zeus,* son père, et les lois d'un ordre moral sublime. »

Ce caractère tout moral d'Apollon, que les poëtes ont chanté, que ces épithètes indiquent clairement, qui ressort d'une façon si saisissante et si poétique de sa légende spéciale, est exprimé d'une manière moins équivoque encore, si cela est possible, dans le culte du dieu, dans les cérémonies, les symboles et les attributions qui accompagnent l'adoration. Pour bien faire comprendre la portée de ce culte, il faudrait non-seulement reproduire en nous le sentiment religieux de ces temps primitifs, il faudrait encore le faire revivre dans l'âme

du lecteur. Mais comment cela serait-il possible à des esprits du dix-neuvième siècle, nourris d'idées modernes, d'abstractions, de notions scientifiques, d'observations et d'expériences qui, en se rapportant à un monde tout différent de l'antiquité, ont toutes profondément modifié la nature morale de l'homme ? Ce sont donc des abstractions qui devront nous tenir lieu de ce sentiment, complexe comme tout ce qui a une existence concrète, difficile à reproduire dans un esprit moderne, impossible à rendre nettement par la langue.

Les sacrifices du culte apollinaire ne sont point sanglants ni extatiques ; ils sont essentiellement purs. Mais de même que le dieu, pur et immaculé de sa nature, est conduit fatalement à souiller ses mains divines du sang du meurtre, l'homme sent par moments son calme troublé, sa clarté intérieure obscurcie, soit par l'influence de la nature, soit par l'éruption d'une passion qu'il n'a su surveiller ; et sa vie reste profondément troublée s'il ne sait, en se rachetant, retrouver son calme et sa sécurité morale. Quand, de la sorte, une puissance démonique (ἄτη), en troublant les sens, a entraîné l'âme humaine à des actes sauvages, l'a égarée en la conduisant loin des voies sûres d'une vie régulière et ordonnée, l'homme éprouve le besoin irrésistible de sortir de cet état de malaise et d'incertitude par un acte déterminé, il brûle de se voir délivré du trouble douloureux qui déchire son

âme. C'est là le sens profond de la confession, de la pénitence et de l'absolution dans la religion catholique ; c'est à ce besoin que répond l'expiation et la purification solennelle de la religion d'Apollon. Ce sont là les *catharmes* qu'il faut se garder de confondre avec les *hilasmes* destinés à apaiser le dieu courroucé [1]. De simples offrandes cependant ne semblaient pas suffire au rachat de la paix morale, il y fallait des victimes humaines auxquelles le sentiment hellénique répugnait et qu'il savait, par une pieuse supercherie, dérober au dieu en lui offrant un sacrifice symbolique. Tantôt ces expiations sont générales, régulières, comme le sont de nos jours les *jours de pénitence* dans les pays protestants, tantôt elles sont personnelles et s'appliquent à un crime déterminé, comme dans le mythe d'Oreste et dans la purification d'Athènes par Épiménide après le crime des Alcméonides.

Mais le culte d'Apollon n'est pas seulement un culte expiatoire, c'est aussi un culte prophétique. La prophétie, d'après les idées religieuses de l'antiquité, n'est autre chose que la révélation de la destinée dispensée par Zeus. C'est la destinée qui assigne à chaque chose et sa nature et sa place et son existence déterminées et limitées ; tout ce qui

[1] C. F. Hermann (*Lehrb. der griech. Antiq.*, II, p. 100), tout en admettant cette distinction originelle, prétend que les uns et les autres furent complétement fondus et identifiés dans le culte.

est conforme à cette nature, et à cette existence assignées, est bien aux yeux du Grec ; tout ce qui lui est contraire, lui semble le mal. Or, ce sont les oracles antiques qui annoncent ce cours régulier des choses, conforme à leur nature essentielle ; les oracles sont des ordres *(thémistes)*. Apollon ne fait que révéler l'ordre *(thémis)*. Héros divin, il soumet sans pitié à la loi divine tout ce qui lui résiste ; prophète de Zeus, ce sont encore les lois supérieures qu'il prononce ; mais qu'il soit guerrier ou prophète, sa mission est toujours la même : rétablir par la force de son bras ou de sa parole, le calme, la clarté, l'harmonie, et faire disparaître tout ce qui trouble et arrête l'ordre divin. La foi dans une légalité dont Apollon est l'exécuteur, forme le fond de tout l'élément prophétique de son culte.

Ce n'est que beaucoup plus tard que l'oracle de Delphes perdit son caractère de dignité en s'abaissant jusqu'à devenir un instrument de lucre. Le sanctuaire qui avait ordonné presque tout l'état politique du pays, dirigé les colonies, fondé les trêves, sanctionné la législation de Lycurgue, imposait un respect et une confiance illimités. Pour le Grec croyant, il n'avait point besoin de prédire ce qui se ferait, il pouvait se contenter de dire ce qui devrait se faire, et souvent il annonça des destinées qu'il créait lui-même, puisque c'étaient des ordres. Les Doriens surtout étaient avec le

temple pythien dans une sorte de rapport de sujets, et, tant que cette tribu eut le principat de l'Hellade, la μεσόμφαλος ἑστία au feu sacré ne cessa d'être considérée comme le Prytanée et le centre religieux de toute la nation hellénique[1].

Une chose est faite pour étonner dans cette religion mantique. Pourquoi l'oracle est-il toujours prononcé par une femme en état extatique, comme si la réflexion n'était pas le moyen le plus sûr de pénétrer les arrêts de la destinée et les lois de l'ordre moral? C'est que, dans les temps primitifs, plus encore que de nos jours, toute vue nouvelle et profonde est comme l'œuvre d'une illumination soudaine; et une sorte d'extase accompagne l'*heuréka* de la première philosophie grecque plus encore que celui de Copernic et de Newton; car toute pensée est, dans son origine, intuition, c'est-à-dire découverte, action instantanée. Presque toujours l'imagination aime à se représenter cette révélation accompagnée de circonstances merveilleuses. D'ailleurs on comprend que l'âme, surtout l'âme de l'homme primitif, en se retirant complétement du monde extérieur, en se concentrant tout entière dans la contemplation, finit par voir réellement la main de Dieu, comme saint François, frappé des stigmates du Christ, tombe dans une sorte d'extase. Or, qui ne sait que la femme plus voisine de la nature, plus soumise à ses influences, douée d'une intelligence plus instinctive, est plus disposée à l'état extatique que l'homme, qu'il y a plus de saintes Thérèses que de saints François? Et ne comprend-on pas que le Dorien, qui avait pour la femme le respect presque superstitieux que nous retrouvons chez le Germain[1], ait cru voir en elle l'organe même du Dieu, *Vas Dei?*

[1] Pour M. Curtius, qui a développé avec un rare talent et une érudition à toute épreuve, ces idées d'Otf. Müller (*l. c.* I, p. 103 et 457; conf. aussi 55, 478, 492, 534), Apollon est le fondateur de la vie commune des Hellènes, le créateur de la vie historique en Grèce.

Souvent on considère la musique et la poésie comme des attributions d'Apollon, en oubliant que les anciens eux-mêmes ne virent jamais en lui que le dieu de la cithare, sans nul doute parce que cet instrument semblait le plus propre à exprimer une harmonie simple et tranquille, parce qu'il avait dans son calme solennel quelque chose qui semblait inviter l'âme au repos. « C'est pour introduire dans le cœur la loi de paix, qu'Apollon inventa la cithare, » dit Pindare[2]. Aussi la flûte est-elle odieuse au dieu, et il abhorre le chant mélancolique de Linos. Celui-ci lui semble trop efféminé, celle-là trop passionnée; car tout ce qui est sombre et triste, tout ce qui est mollement plaintif et élégiaque, tout ce qui est excessif, est étranger au

[1] Tacite, *de Moribus Germaniæ*, c. VIII : Inesse (feminis) sanctum aliquid et providum putant.

[2] *Pyth.*, V, 63.

culte du dieu, et la musique de son temple, au lieu de chercher à troubler et à émouvoir le cœur, tendait par ses accents mâles et sévères à répandre sur l'esprit la sérénité et le calme de l'ordre, de l'harmonie. Quelle différence entre cette musique de la nation hellénique et celle des Pélasges, dont les cultes de Déméter et de Bacchos étaient l'occasion. Ceux-ci, comme les Asiatiques, comme tous les peuples dont la religion personnifie, non les lois du monde moral, mais les forces de la nature, aiment que leur musique, tantôt passionnée et inquiète, tantôt molle et alanguie, précipite l'âme humaine du vertige d'une joie orgiaque et frénétique dans les profondeurs d'une douleur désespérée[1]. Le dieu des Hellènes reste toujours digne, grand et sévère, fidèle, dans chacune de ses fonctions, au principe même de sa nature; et l'idée du dieu victorieux, réconcilié, propice, répand une douce sérénité sur tout son culte. C'est pourquoi aussi le dieu, dans les vieilles statues de Delphes et de Délos, portait en main les Grâces, qui seules donnent la joie et le charme à la fête comme à la vie.

Il n'y a pas jusqu'aux productions de l'art plastique qui ne suggèrent et ne confirment l'idée générale du caractère d'Apollon, tel que les poëtes,

[1] Grote (*l. c.*, I, p. 42 et 587) attribue ces cultes extatiques à l'influence asiatique pendant les huitième et sixième siècles : on ne voit pas cependant comment il prouve cette thèse.

ses appellations, sa légende, son culte et ses symboles le révèlent. Aucun des dieux olympiens ne semblait plus que lui inviter le ciseau du sculpteur. Car, on vient de le voir, ce n'est pas seulement dans l'imagination des poëtes, mais encore dans les mythes qui se rattachent à son culte, qu'Apollon est un dieu absolument humain. Ses exploits et ses épreuves sont plutôt d'un héros que d'une divinité. L'idéal viril du Dorien se personnifiait, pour ainsi dire, dans Apollon, qui avait un pendant sublime dans l'idéal de la femme dorienne Artémis, non l'Artémis arcadienne ou sicilienne, divinité naturelle des Pélasges, non la Diane d'Éphèse, au culte presque asiatique, mais la chaste sœur d'Apollon, forte et belle comme son frère, heureuse comme lui dans l'exercice de ses forces, fière de sa vigueur et de sa santé, comme lui, amoureuse du chant et de l'harmonie. Il n'est donc pas improbable que l'idéal des deux Létoïdes, où l'alliance de l'adresse physique et de l'art musical formait cette *kalokagathie* si chère aux Grecs, fût comme le modèle de l'éducation dorienne de l'adolescent et de la jeune fille. Nul doute aussi que la vue de l'éphèbe spartiate, également adroit dans le combat et la danse, inspirait à l'artiste le type du dieu qu'il voulait représenter.

Toutefois, longtemps avant que l'art fût assez développé pour fournir à l'artiste les moyens de rendre par la pierre ou le bronze l'idéal qu'il avait

porté en lui, les attributs et les symboles de la divinité l'aidaient à dresser des statues qui annonçaient aussitôt leur signification. Les attributs d'Apollon, tels que l'arc, la cithare, le laurier, étaient en effet plus clairs, plus précis, plus expressifs que ceux de toutes les autres divinités, et ils avaient été fixés dès les premiers temps. Confiant dans l'esprit éveillé et ouvert du peuple qui remontait rapidement par l'échelle de ces symboles à l'idée même du dieu, l'art, même grossier encore, pouvait se hasarder à exprimer, jusque dans la roideur et l'immobilité d'une image de bois ou d'un bloc de pierre, le caractère et l'individualité d'Apollon [1]. C'étaient d'abord la force et la vigueur : on représentait plutôt le dieu terrible que le dieu propice : quant à la beauté, déjà vantée dans la *Théogonie*, on comprend qu'il dut se passer bien du temps avant qu'elle pût être le sujet de la sculpture. Ce n'est qu'à l'époque de Scopas, de Léocharis, de Praxitèle, de Timarchidas, que se forma ce type d'Apollon, que l'on pourrait appeler le frère jumeau d'Aphrodite, tant les traits des deux divinités se ressemblent. Il en est de même de l'expression d'enthousiasme et d'extase que montrent plusieurs des meilleures statues. Les sculpteurs antérieurs à l'école de Scopas aimaient mieux re-

[1] On sait que les Crétois furent les premiers qui le représentèrent ainsi.

présenter les situations de l'âme qui comportent un certain calme et de la durée, que les violentes émotions qui ne peuvent être que passagères ; et on ne saurait assez admirer le tact délicat et la finesse de sentiment avec lesquels ces artistes savaient exprimer l'idée de l'élévation, pour ne pas dire de l'exaltation sans ivresse, de l'enthousiasme sans exagération, qui sont les qualités essentielles de l'Apollon dorien.

La religion apollinaire est enfin en relation avec une des écoles de la philosophie grecque qui, dans un sens, ne fit qu'établir scientifiquement ce que cette religion exprimait par et pour le sentiment : nous voulons parler du pythagorisme [1].

Mille faits particuliers constatent les rapports de Pythagore avec Delphes ; mais même à ne considérer que l'idée générale de cette philosophie, qu'on a commencé depuis quelque temps à qualifier, avec infiniment de raison, de dorienne, on ne saurait méconnaître son affinité avec le culte d'Apollon. Cette idée générale du pythagorisme n'est-elle pas, en effet, que l'essence des choses est la mesure, la proportion, la forme réglée, l'ordre? et cette idée ne lui est-elle pas commune avec la religion apollinaire ? Tout, enseignait Pythagore, tout

[1] Conf. sur ce point M. Curtius (l. c. I, p. 546 et suiv.) qui voit également à Delphes le point de départ du pythagorisme; pour lui, comme pour Otfried Müller, « delphique, dorien et hellénique est souvent identique. » *Ibid.*

n'existe que par l'harmonie et la symétrie : l'univers n'est que l'unité de toutes ces proportions, le κόσμος. Le philosophe de Crotone ne fait que peu de cas de la matière qui remplit la *forme*, de cette matière qui, pour l'école opposée des Ioniens, était la seule chose réelle : et la religion dorienne partage ce point de vue d'une abstraction complète de la matière : elle aussi insiste partout sur l'idée de l'ordre, de l'harmonie, de la légalité qu'elle pose comme l'essence et l'action spéciale du dieu. Aussi la musique était-elle un élément principal de cette religion, comme de cette philosophie dorienne, parce qu'elle exprime le plus clairement l'harmonie qui est au fond de l'être. Dans l'une et dans l'autre, elle visait et réussissait, non à soulever, mais à apaiser les passions pour donner à l'âme le calme et la force qui résulte du calme[1].

Tout le monde sait qu'en politique, Pythagore suivit des principes doriens; et il serait facile de

[1] Nous avons déjà dit que M. Müller, l'auteur de la *Mythologie des tribus grecques*, a soutenu et développé dans une brochure particulière (*Ueber den dorischen Ursprung des Apollodienstes* programme du gymnase de Göttingue, 1859), la théorie apollinaire de son célèbre homonyme. Il a victorieusement prouvé l'origine dorienne de ce culte contre Schönborn, qui voyait dans Apollon une divinité orientale (Schönborn, *Ueber das Wesen Apollons und die Verbreitung seines Dienstes*, Berlin, 1854), et il nous semble avoir dit le dernier mot sur cette question tant controversée. Dans la suite de ce remarquable travail, l'auteur sur ce point, discute les idées des principaux mythologues de notre époque, Preller, Gerhard, E. Curtius, et Welcker.

prouver que le pythagorisme ésotérique aussi bien qu'exotérique, se rattachait à la religion dorienne. Il n'y a d'ailleurs que cette tendance de l'école à réaliser et à faire dominer des idées et des principes nationaux qui puisse expliquer le phénomène si étonnant de la rapidité avec laquelle grandit la puissance de la ligue pythagoricienne.

De même que, dans Apollon, la divinité descend dans les sphères de la vie humaine, l'humanité, dans la personne du héros national des Doriens, dans Héraclès[1], s'élève jusqu'aux dieux par l'effort et la souffrance. C'est, en effet, un héros bien dorien que cet Héraclès dont les descendants conduisent la petite tribu élue dans la terre promise du Péloponèse : mais il faut distinguer avec soin, dans les mythes qui se rapportent à ce glorieux représentant de l'humanité, ce qu'y ont ajouté les siècles postérieurs[2] : il faut se garder de confondre le héros de la petite Doride qui combattit les Lapithes, conquit Œchalia, remplit du bruit de ses

[1] On sait que l'Hercule des Latins n'a pas le moindre rapport avec l'Héraclès des Grecs : on trouvera donc bien naturel que nous n'en fassions pas mention ici. Cf., à cet égard, M. Michel Bréal, *Hercule et Cacus*, Durand, 1862 (*Mélanges de mythologie et de linguistique*, Paris 1877).

[2] Preller, *l. c.*, I, p. 113 et suiv. combat cette distinction de Müller, ou du moins conteste la haute antiquité de cet Héraclès dorien, et ses arguments nous semblent, en effet, ébranler fortement la thèse de notre auteur.

exploits la Thessalie, l'Italie et l'Épire, avec l'Héraclès achéen, le frère d'Eurysthée, frustré de ses droits par la jalousie d'Héré. Des traditions indigènes se fondirent avec le mythe dorien; les faits historiques de la conquête réagirent sur ce dernier. Des Doriens trouvèrent de l'avantage à légitimer leur conquête en représentant leur héros national comme un ancien souverain de l'Argolide, qui était venu chercher un asile chez eux. Des éléments de cultes étrangers mêmes, égyptiens et phéniciens, pour peu qu'ils offrissent quelque ressemblance avec les traits de l'Héraclès grec, lui furent assimilés et de la sorte se forma le célèbre mythe d'un Héraclès bien différent du héros primitif de la petite tribu dorienne. Celui-là n'a d'autre mission que de frayer partout un chemin à sa peuplade et au culte de cette peuplade, de protéger ce culte contre les tribus étrangères. C'est lui qui met en communication Tempé et Delphes, c'est-à-dire les adorateurs primitifs et fabuleux du Dieu national, les Hyperboréens, avec ses fidèles actuels, les Doriens. Partout il détourne de son peuple le mal qui le menace (ἀλεξίκακος), partout vis-à-vis des prétentions ou des influences étrangères, il fait valoir le caractère individuel de son peuple. Sa carrière pénible, remplie de luttes et d'efforts, se termine par sa réception dans l'Olympe. Purifié des taches terrestres et transfiguré, il obtient sa part à une sérénité que rien n'obscurcira plus.

On le voit, cet Héraclès est, mieux encore que Prométhée, le représentant de l'humanité héroïque. Au fond des mythes on retrouve bien cette conviction pleine de fierté qui fut la force du Dorien : l'homme peut s'égaler aux dieux non par la faveur d'une destinée propice, mais par l'effort et le travail, la souffrance et la peine, la lutte et le combat. C'est à Héraclès que fut attribuée cette mesure la plus grande de force humaine dans la patience comme dans l'action, et le but le plus noble que pût imaginer ce temps fut assigné au héros. Non qu'il soit libre des souillures de l'humanité, souvent sa force dépasse la mesure imposée au mortel; souvent elle a quelque chose de convulsif et de fiévreux; bien des fois aussi la noble colère et l'indignation du martyr héroïque dégénèrent en fureur aveugle et terrible; mais chacun de ces excès est puni par une peine nouvelle, sorte d'expiation qui, loin de fléchir ce courage indestructible, ne fait que purifier de plus en plus le noble persécuté, jusqu'à ce que, transfiguré et immaculé, il monte dans l'Olympe pour y embrasser l'éternelle Jeunesse, tandis que l'arc tendu de son idole menace toujours l'âme du méchant qui descend au Tartare. En lui l'antique humanité semble se diviniser en effet; car il est le dieu qui représente le but des efforts et des aspirations de l'homme; il est le plus haut degré de l'héroïsme, l'idéal qui planait devant les yeux du

guerrier dorien : idéal aussi pur et aussi grand assurément que pouvait l'imaginer un âge primitif, où la force physique et la force morale semblaient encore inséparables à des esprits naïfs et enfantins.

Il ne saurait entrer dans notre intention de passer en revue toutes les divinités grecques qui, accueillies dans le culte dorien, en prirent la forme et l'empreinte : il nous suffit d'avoir reconnu dans la religion nationale aussi bien que dans les modifications imposées aux divinités des autres tribus par l'esprit dorien, le caractère même du sentiment religieux chez le peuple. Partout cette tendance est idéaliste, toujours elle envisage la divinité, moins en rapport avec la vie de la nature qu'avec la libre activité de l'homme, et se représente son essence plus d'après l'analogie de celle-ci que de celle-là. Aussi tout ce qui est mystique en est-il écarté ; car le mysticisme a sa source dans le sentiment d'une différence absolue de l'homme et de la divinité, sentiment qui domine dans les cultes de nature. La divinité du dorien est la plus humaine : son dieu est presque un héros. La religion dans cette race avait quelque chose d'énergique, car l'idée qu'on se faisait des dieux était claire, nette, personnelle, et s'accordait parfaitement avec une certaine sévérité pleine de franchise, précisément parce que ce qu'il y a d'accablant dans les sentiments exagérés, ce qu'il y a de sombre

dans les émotions frénétiques de terreur et d'ivresse qu'inspire le culte de la nature, en resta toujours éloigné.

Il ne faut donc pas s'étonner si l'on ne rencontre chez les Doriens ni la tristesse extatique et les cérémonies lugubres des fêtes athéniennes, ni la molle volupté de l'orgiasme ; ni l'un ni l'autre n'est dans leur caractère, quoique le respect pour les cultes traditionnels qu'ils trouvaient établis dans les pays conquis, les amenât parfois à en adopter les usages. Tout au contraire, les fêtes et les cérémonies qui leur appartiennent en propre, se distinguent par une admirable sérénité : le plus bel hommage à rendre à la divinité consiste, à leurs yeux, à montrer aux dieux la joie pure qu'inspire le sentiment de la vie ; aucun spectacle ne saurait leur être plus agréable que la vue d'un peuple formé à la beauté et à la vertu, et se livrant sous leurs yeux à l'allégresse, sans oublier la mesure qui prête la dignité à toute chose. Le culte dorien porte en tout l'empreinte d'une noble simplicité, jointe à une grande ferveur du sentiment religieux. Les Spartiates priaient les dieux de leur donner *le beau avec le bien*, aussi quoique leurs fêtes ne fussent point accompagnées d'une pompe splendide, et que tout luxe en fût banni, au point de les faire accuser par les autres Grecs d'offrir aux dieux des victimes imparfaites, Zeus Ammon déclara que l'*euphémie* (le recueillement silencieux) des Spartia-

tes, lui était plus chère que tous les sacrifices des Hellènes.

Le sentiment de la mesure et de l'ordre qui domine dans la religion et dans la philosophie nationales, se retrouve dans les institutions politiques des Doriens : l'idée du κόσμος en est le principe constant. L'État dorien est en effet une sorte d'œuvre d'art comme tous les États de l'antiquité. Car les anciens — il ne faut pas l'oublier, si l'on veut juger sainement leur vie politique — les anciens ne voyaient point, comme nous le faisons, dans l'État une grande société d'assurance mutuelle; ils le considéraient comme une unité donnée, reconnue par la conscience de chacun de ses membres, affirmée par l'activité publique de chacun d'eux, et cette unité ne saurait être que naturelle : elle repose sur l'unité de la nation, de la tribu et de la famille. Si le moderne place la liberté dans la plus grande indépendance possible de l'individu de l'État, et dans la limitation des pouvoirs de l'État, l'ancien, au contraire, qui rappelle en cela l'esprit français, voyait la liberté dans la participation à la chose publique : être libre, à ses yeux, c'était être membre actif et vivant de l'État [1].

Ce principe de l'État antique, les Doriens le professaient plus hautement que les autres Grecs; et

[1] Cf. Schömann (*Griech. Alterth.*, I, p. 96 et suiv.).

parmi les Doriens il fut donné aux Spartiates de lui donner l'expression la plus complète. Subordonner l'individu à l'ensemble, faire concourir les efforts individuels pour arriver à un but général, voilà le principe de cette célèbre constitution qu'on pourrait presque appeler une œuvre d'art : « Ce qu'il y a de plus beau et de plus constant, dit le roi Archidamos, c'est que tous servent le κόσμος [1]. » Ce mot et cette chose, nous les retrouvons partout dans l'histoire et dans la vie de la race dorienne.

Au principe de l'unité vient se joindre dans l'État dorien celui de la stabilité, de la conservation, évidemment destiné à succomber tôt ou tard et qui fut la cause secrète de la rivalité éternelle des Doriens et des Ioniens, toujours enclins à l'innovation (*néotéristes*). C'est ce principe conservateur qui inspire la défense des voyages, la xénélasia, cette loi si sévère, dirigée surtout contre l'importation des mœurs corrompues des Ioniens; c'est grâce à lui que Sparte se préserva pendant cinq siècles des révolutions intestines qui changèrent partout ailleurs les conditions sociales [2]. Car, malgré toutes les différences, il y eut une

[1] Thuc., II, 11.

[2] Grote (*l. c.* II, 484) quand il dit, pour diminuer le mérite de cette stabilité, que *their steadiness* (celle des Spartiates) *stood in the place of ability*, Grote oublie que la *steadiness* est une vertu politique plus grande encore que l'intelligence et l'habileté.

marche de développement commune à toutes les constitutions grecques : aristocratiques aux temps héroïques, elles avaient subi des transformations profondes, grâce aux changements de fortune qu'amenait le commerce. Les législateurs anciens, effrayés de ces conséquences, essayèrent de toute manière de les prévenir. Solon voulut établir un équilibre factice entre l'aristocratie héréditaire et celle de la fortune : il ne put y réussir. Irrésistible, le courant politique emportait le peuple athénien, comme tous les autres peuples grecs, à travers la tyrannie, vers la démocratie. Jusque dans les villes doriennes qui avaient abandonné les antiques *lois d'Égimios*, les mêmes phénomènes se reproduisirent ; à Sparte et en Crète seulement le peuple entier, devenu noble par la conquête, unissant la propriété territoriale à l'indépendance et à la gloire des armes, put prendre et sut conserver la place que l'aristocratie avait occupée dans les constitutions de l'âge héroïque [1] .

On a souvent contesté à la constitution spartiate d'être le modèle et le prototype de toutes les insti-

[1] Grote p. ex. (l. c. II, p. 460) se refuse à voir dans Sparte le modèle du dorisme et plus encore, de l'hellénisme. Mais le fait précisément que la constitution spartiate « ne considère pas la société comme un ensemble avec des besoins et des devoirs variés, » le fait qu'elle est plus éloignée que celle d'Athènes de notre manière de comprendre l'État, ce fait ne prouve-t-il pas que Müller a raison de la donner comme le type idéal de l'hellénisme ? et il ne la donne jamais comme le type idéal de l'humanité.

tutions doriennes ; on s'est habitué à n'y voir que la création individuelle de Lycurgue, quoique Pindare l'ait formellement proclamée le type de toutes les législations doriennes [1] , et qu'il la représente comme la tribu même. Il ne peut en effet être question ici de l'œuvre personnelle d'un individu ; ces lois et traditions se confondent aux yeux du Dorien, et la tradition ne saurait être l'ouvrage d'un seul [2] . D'ailleurs, Hellanicos, l'auteur le plus ancien sur la constitution de Sparte, ne mentionne pas une seule fois Lycurgue [3] ; et fait remonter les lois qu'on lui attribue aux antiques rois de la Doride. Il est évident que le Lycurgue d'Hérodote, qui trouve les Spartiates dans la plus complète anarchie, ne fit que rétablir les *lois d'Égimios* (τεθμοὶ Αἰγιμίου), et pour peu qu'on se souvienne des temples, des sacrifices, du culte de Lycurgue établis à Sparte, on n'hésitera pas à le déclarer un personnage mythique ; car qui ignore

[1] Pindare, *Pyth.*, I, 61.

[2] Comment Grote (l. c. II, p. 528) ne comprend-il pas que ce qui fait l'objet de son étonnement, à savoir qu'une discipline aussi rigoureuse ait pu être imposée à tout un peuple pendant si longtemps, prouve précisément qu'il faut y voir un ensemble de traditions et de coutumes, comme le veut Müller ? D'ailleurs, Platon ne nous dit-il pas expressément (*Lois*, *I*, 632) que cette constitution émanait du berceau dorien, de Delphes ?

[3] Strabon, VIII, p. 366. Quant aux sources de Plutarque, elles ne sont pas antérieures à Platon et à Aristote. V. Heeren, *de fontibus Plutarchi*, p. 19 à 25.

que c'est là une des lois fondamentales du récit légendaire, d'attribuer à un individu ce qui est le résumé des siècles et des tendances collectives d'un peuple entier? Qui ne sait que, d'après la tradition elle-même, Lycurgue trouva dans l'île dorienne de Crète le modèle de sa constitution spartiate ? C'est de cette même île que vint le « maître » de Lycurgue, Thalétas d'Elyros, pour apaiser les troubles de Sparte par les accents de sa lyre : trait bien caractéristique de cette race dorienne chez laquelle l'art, la religion et l'État se confondaient et tendaient aux mêmes fins. Les vrais traditions d'ailleurs, on le voit par Tyrtée, rattachaient toujours la constitution lycurgienne au centre religieux des Doriens d'abord, de tous les Hellènes plus tard, à Delphes. L'oracle l'avait inspirée aux aïeux ; elle était placée sous son invocation ; c'est à lui que Lycurgue, en la rétablissant, en demanda la consécration solennelle. Peut-on s'étonner d'y rencontrer partout les idées fondamentales de la religion apollinaire? de voir revenir toujours pour la caractériser, les mots d'εὔκοσμον, de σωφροσύνη, d'ἀρετή, l'harmonie, la mesure et la virilité? C'est pour avoir trop oublié ce caractère national, traditionnel et religieux de la constitution de Sparte, qu'on n'a jamais su bien la juger : on s'obstinait à chercher des intentions spéciales du législateur, là où il n'y avait qu'un organisme vivant. On croyait, avec Aristote, pouvoir tout déduire

du but de faire des Spartiates de vaillants soldats, et de rendre l'État dominateur et conquérant, quand l'histoire prouvait que Sparte ne chercha jamais les guerres, poursuivit rarement ses victoires, et pendant tout le temps de sa prospérité, ne fit pas une seule conquête. L'État spartiate ne se proposa jamais une fin de ce genre ; il fut ce qu'est toujours l'activité humaine, quand, animée d'un principe, elle devient organisme, il fut une œuvre d'art, sans cesse créée et exécutée par la nation entière [1].

Les idées généralement répandues sur les rap-

[1] Schömann (*Griech. Alterth.*, I, p. 233 à 236), admet au contraire parfaitement l'existence d'un législateur, Lycurgue, auquel le respect populaire attribuait toutes les lois et institutions introduites avant et après lui. Il ne fait point remonter, comme Müller, la législation entière aux temps primitifs de l'histoire dorienne, alors que la tribu n'eut pas encore quitté sa résidence du mont OEta. C. F. Hermann (*Lehrb. der griech. Antiq.*, I § 23), le même dans ses *Antiquitates laconicæ* (Marbourg, 1841), et Kopstadt (*de rerum Laconicarum constitutionis Lycurgeæ origine et indole*, Greifswald, 1849, p. 2 et s., ouvrage capital et définitif sur la question) conviennent avec Müller que Lycurgue ne fit que *rétablir* l'ancienne législation : mais ils lui laissent son individualité historique si nettement distincte. Voy. des opinions assez semblables dans Thirlwall (*l. c.*, p. 208), qui se range encore à l'avis d'Ot. Müller, tout en mitigeant ce qu'il y a de trop absolu. M. Curtius (*l. c.*, p. 163 à 189) émet à ce sujet des hypothèses nouvelles auxquelles on aimerait à souscrire si l'auteur avait cité des preuves à l'appui. Ainsi, selon lui, Lycurgue est de famille achéenne ; il a organisé l'État spartiate à l'instar des États crétois, tout en laissant aux Doriens leurs institutions particulières. Loin de sacrifier les Achéens, il n'aurait fait que mieux déterminer l'étendue de leurs droits, etc.

ports des maîtres doriens et des sujets achéens ou pélasges, ne sont pas moins fausses. « Vous appartenez à des États, dit Brasidas aux Péloponésiens [1], où beaucoup d'hommes sont dominés par un petit nombre, lequel ne doit la souveraineté qu'à la victoire sur le champ de bataille. » En d'autres termes, l'État dorien était fondé sur le droit de conquête [2]; mais, comme la république romaine, il rendit sa domination plus facile à supporter, parce qu'il en bannissait l'arbitraire et qu'il définit nettement les droits respectifs. Les Achéens soumis (les *périèques*) purent continuer à se livrer au commerce et à l'agriculture, à adorer leurs divinités nationales, à conserver en tout leurs mœurs et leur caractère : on leur laissa leurs cent communes, leurs cinq districts : seulement ils étaient tributaires de la peuplade conquérante, et quoiqu'ils jouissent de la liberté la plus absolue, ils n'avaient point l'*isonomie*, c'est-à-dire qu'ils n'assistaient pas aux assemblées du peuple spartiate [3]. Par contre,

[1] Thucyd., IV, 126.

[2] Grote (*l. c.* II. p. 504) n'admet pas cette division tranchée entre Achéens et Doriens; il croit à une fusion complète et jusqu'à l'existence d'ilotes doriens. Schömann au contraire (*Antiq, juris græci*, IV, p. 112) et M. Kopstadt (*l. c.*) épousent complétement la manière de voir de Müller

[3] Manso (*Sparta*, I, 93) est d'un avis contraire, mais il est évident qu'Otf. Müller a raison sur ce point, ne fût-ce qu'à cause de l'impossibilité matérielle pour trente ou quarante mille chefs de famille de prendre part à des assemblées régulières. C. F. Hermann penche d'ailleurs vers l'opinion du Müller (*l. c.*, I, § 25).

ils étaient soldats comme leurs seigneurs, et soldats d'élite comme eux, *hoplites*; ils partageaient avec eux la gloire guerrière. Nullement opprimés, l'histoire ne dit pas qu'ils se soient une fois soulevés; bien plus, les Asinéens et les Naupliens, privés de leur autonomie par les Argiens, cherchent un asile en Laconie, et demandent à y devenir périèques. Quoique le Spartiate souverain, tout comme l'Athénien des premiers temps, dédaignât le commerce et l'industrie qu'il laissait exclusivement aux périèques, ce dédain n'en entrava nullement l'essor, et les Achéens soumis jouirent d'une aisance très-grande et qu'aucun arbitraire ne menaçait. Non-seulement le périèque agriculteur rivalisait avec le Spartiate sur le champ de bataille, mais il pouvait l'emporter sur lui dans les jeux d'Olympie. Dans leurs communes (πόλεις) d'ailleurs, ils exerçaient librement leurs droits politiques, élisant eux-mêmes leurs fonctionnaires et maires, s'il est permis de se servir de l'expression moderne; ils ne recevaient de Sparte que le juge suprême, à peu près comme dans certaines villes italiennes du moyen âge, complétement indépendantes d'ailleurs, la justice était rendue, au nom de l'empereur absent, par l'organe d'un podestat étranger. Familiers avec la navigation par leur commerce, des périèques commandent parfois les flottes spartiates. Quelques-unes même des familles achéennes, les Talthybiades par exemple, continuèrent à habi-

ter la ville de Sparte, et y jouissaient de tous les droits politiques du Dorien.

Autre chose évidemment est cette classe de vassaux libres qu'on appelait périèques, autre chose celle des serfs ou ilotes, déjà sujets des Achéens lorsque la seconde conquête, celle des Doriens, envahit le Péloponèse [1]. Qu'on ne pense cependant point que l'ilote ait été une propriété personnelle comme l'esclave américain ; il était serviteur de l'État, non de l'individu qui le possédait comme une chose prêtée qu'il ne pouvait ni affranchir, ni vendre au delà de la frontière. Attachés à la glèbe, ils payaient annuellement à leurs maîtres une provision en nature et gardaient le reste de la récolte pour eux-mêmes ; aussi devenaient-ils parfois riches ainsi, comme nos métayers. Bien plus, il y avait pour eux une voie légale pour arriver non seulement à la liberté, mais encore au droit de citoyen [2]. En campagne, l'ilote ne servit guère qu'en qualité de ψιλός — il y en avait 35,000 à Platée, sur

[1] Ce point est contesté par Schömann (*Griech. Alterth.*, I, p. 205) avec toute apparence de raison. Sur tous les points où nous ne mentionnons pas le contraire, cet éminent érudit a confirmé les hypothèses et les découvertes d'Otfried Müller.

[2] Comment Grote concilie-t-il cet affranchissement si fréquent des ilotes, récompense de leur bravoure ou des services rendus, et dont il a prouvé l'existence (*l. c.*, II, p. 511), avec leur état d'abjection et surtout avec la jalousie que les Spartiates auraient ressentie pour tout ilote de mérite?

15,000 Spartiates et périèques, — exposé à moins de dangers et recueillant par conséquent moins d'honneur que leurs maîtres. Ils étaient matelots sur la flotte.

Müller n'essaie pas de faire l'apologie morale ou politique de ce servage, il rappelle seulement que les États grecs qui ne connurent pas l'esclavage, comme ceux des Phocéens ou des Locriens, ne purent jamais arriver à un haut degré de développement, ce qui s'explique par la nature même de l'état antique, et que l'institution de l'ilotisme spartiate fut à tous égards supérieure à l'esclavage, tel qu'il existait à Athènes et chez tous les Ioniens [1]. Il prouve, pièces en main, que tout ce qu'on a dit et répété sur les mauvais traitements auxquels l'ilote était exposé, n'est que pure invention des historiens romanciers de la décadence, que ce costume qui leur est imposé, d'après Myron de Priène [2], n'est autre que celui de tous les campagnards grecs sans exception; qu'il est peu probable que, afin d'inspirer aux jeunes Spartiates une horreur salutaire de l'ivresse [3], on se servît des mêmes hommes parmi lesquels on choisissait

[1] Des opinions contraires chez Grote (*l. c.*, II, chap. VI). En général, les sympathies athéniennes ont rendu Grote aussi injuste pour Sparte que les sympathies doriennes ont rendu Otfried Müller partial pour cette cité.

[2] Athénée, XIV, 657. D.

[3] Plutarque, *Lycurgue*, c. XXVIII et ailleurs.

leurs précepteurs, et dont les femmes devenaient les nourrices royales ; il montre que l'on a toujours méconnu la nature de la kryptie, de cette prétendue chasse aux ilotes, qui n'existe que dans l'imagination de Plutarque [1] et qui ne fut jamais — des passages irréfutables de Platon le prouvent [2] — qu'une sorte de campagne de manœuvres, telles qu'on les trouve dans toutes nos armées modernes. Les ilotes laconiens d'ailleurs, malgré leur grand nombre — il pouvait y en avoir 224,000 — ne se soulevèrent pas plus que les périèques et tout ce que nous lisons, dans les auteurs anciens, d'émeutes contre Sparte, fut toujours et exclusivement le fait des Messéniens.

Nous n'accompagnerons pas l'historien dans ses recherches sur l'état social des Doriens de Crète, d'Argos, de Corinthe ; il nous suffit d'avoir indiqué sommairement les principaux caractères de la société dorienne, dans l'état type de Sparte. En Crète, il semble que les rapports entre la

[1] Plutarque, c. XXVIII.

[2] *Lois*, I, 633, c. VI, 763, B. Cf. Justin, III, 3. Barthélemy (*Voy. du jeune Anacharsis*, note au chap. 47) a déjà protesté contre l'absurdité de l'interprétation courante de la κρυπτεία. — Schömann (*l. c.*, I, p. 206), tout en renvoyant simplement à la *réfutation écrasante* de cette erreur par Otfried Müller, voit cependant autre chose dans la κρυπτεία qu'une guerre fictive : à ses yeux ce fut une sorte d'inspection annuelle de police, une sorte de *campagne de gendarmerie*. Grote (*l. c.*, II, p. 509) rejette également cette fable de la kryptie.

classe dominante et la classe soumise furent excellents ; à Argos et à Épidaure, après quelque temps de séparation hostile, il y eut fusion entre les vainqueurs et les vaincus ; à Sicyone et à Corinthe, les Doriens peu nombreux qui les avaient envahis s'étaient mêlés, dès leur arrivée, avec les grandes familles achéennes. Dans les colonies doriennes enfin, telles que Syracuse, Byzance, Cyrène, l'état des choses n'a plus que peu de rapports avec celui des métropoles, parce que la situation du noyau de colons doriens, vis-à-vis des barbares indigènes d'un côté, des aventuriers hétérogènes qu'ils attiraient dans leurs nouvelles villes de l'autre, créait évidemment un état de choses particulier. Toutefois, ici comme dans les États doriens du Péloponèse, le principe, ou pour mieux dire, la base indispensable de l'État dorien, une classe soumise, ne fait point défaut, tant que les institutions doriennes subsistent dans leur pureté : l'abolition de la servitude entraîne partout la destruction de ces institutions. Seulement, il ne faut pas oublier que cet état social on le rencontre chez tous les peuples conquérants de l'antiquité, en Thessalie, en Béotie, à Athènes, et même jusque dans l'Arcadie que l'invasion épargna toujours. La communauté des hommes libres, qui constituaient la république ancienne, ne peut guère s'imaginer sans une classe soumise.

Ces citoyens libres, dégagés des soucis de

l'existence, formaient dans tout État dorien, trois tribus : les Hylléens, les Dymanes et les Pamphyles, ainsi nommés d'après les fils de l'antique Égimios [1] ; et chacune de ces tribus se composait de dix obes ou phratries. Tous, dès qu'ils ont atteint l'âge de trente ans, prennent part à l'assemblée souveraine, Halia, qui se réunit à chaque pleine lune pour décider en dernière instance de toutes les affaires publiques : paix, guerre, trêve, nomination de gérontes, succession au trône, changement de constitution, affranchissement d'un certain nombre d'ilotes, et devant laquelle les magistrats seuls parlaient. « Ces assemblées populaires, on les trouve partout en Grèce ; partout elles représentent le pouvoir souverain, car l'acte du peuple supposait toujours la volonté du peuple : mais que cette volonté fût bien dirigée, que la suprême décision ne fut pas abandonnée à l'arbitraire aveugle de la foule irrationnelle, voilà la tâche que l'État dorien seul se proposait. »

Rien n'était plus propre à amener ce résultat que l'institution essentiellement aristocratique de la gérusia, sénat composé de vingt-huit vieillards [2], librement élus et irresponsables, ne devant des comptes à personne, gardiens sévères de la coutume, de cette loi non écrite (ἄγραφα νόμιμα), qui était la base de toute la vie politique de Sparte. A la fois gouvernement et tribunal suprême, la gérusia exerçait en même temps la censure des mœurs, et, sans nul doute, eût été partout ailleurs qu'à Sparte la plus insupportable des tyrannies; « tant il est vrai qu'une institution ne peut agir heureusement que sur le sol où elle a ses racines. »

Quant à la royauté spartiate qui partage avec la gérusia le pouvoir suprême, elle n'est autre chose que la continuation de la royauté héroïque, telle que nous la rencontrons chez Homère [1]. Héros et prêtres en même temps, les rois, partout descendants d'Héraclès, sont plutôt *primi inter pares* que souverains [2] ; leur puissance, — elle n'est absolue qu'en temps de campagne — est bien moindre que l'honneur dont ils jouissent, précisément parce que ce pouvoir héréditaire, élevé au-dessus de toute contestation, est aux yeux du Dorien d'origine divine;

[1] A Argos, à Corinthe, à Sicyone on y ajoute les phyles achéennes. Rien, si ce n'est l'étymologie, ne milite en faveur de la thèse de Schömann (*Gr. Alt*, I, p. 221), qui voit dans les Pamphyles la tribu où entraient tous les non-Doriens.

[2] Müller suppose que le nombre de trente (les rois compris) repondait aux trentes *obes* dont étaient composées les trois tribus ; mais aucun témoignage ancien ne vient à l'appui de cette hypothèse et C. F. Hermann (*l. c.*, § 24) observe avec raison, que le rapport entre les *obes* et les *gérontes* ne pouvait être direct, parce qu'alors deux *obes* n'auraient pas eu de représentants dans la *gérusia*, les rois n'étant pas électifs.

[1] Ce point de vue, développé par Helbig (*Die sittl. Zust. des gr. Alt.*, Leipz., 1839) a été vivement contesté par Grote II, p. 104).

[2] Cf. C. F. Hermann (*l. c.* § 24), et surtout Schömann (*l. c.*, I, p. 237 à 242).

l'existence, formaient dans tout État dorien, trois tribus : les Hylléens, les Dymanes et les Pamphyles, ainsi nommés d'après les fils de l'antique Égimios [1] ; et chacune de ces tribus se composait de dix obes ou phratries. Tous, dès qu'ils ont atteint l'âge de trente ans, prennent part à l'assemblée souveraine, Halia, qui se réunit à chaque pleine lune pour décider en dernière instance de toutes les affaires publiques : paix, guerre, trêve, nomination de gérontes, succession au trône, changement de constitution, affranchissement d'un certain nombre d'ilotes, et devant laquelle les magistrats seuls parlaient. « Ces assemblées populaires, on les trouve partout en Grèce ; partout elles représentent le pouvoir souverain, car l'acte du peuple supposait toujours la volonté du peuple : mais que cette volonté fût bien dirigée, que la suprême décision ne fut pas abandonnée à l'arbitraire aveugle de la foule irrationnelle, voilà la tâche que l'État dorien seul se proposait. »

Rien n'était plus propre à amener ce résultat que l'institution essentiellement aristocratique de la gérusia, sénat composé de vingt-huit vieillards [2], librement élus et irresponsables, ne devant des comptes à personne, gardiens sévères de la coutume, de cette loi non écrite (ἄγραφα νόμιμα), qui était la base de toute la vie politique de Sparte. A la fois gouvernement et tribunal suprême, la gérusia exerçait en même temps la censure des mœurs, et, sans nul doute, eût été partout ailleurs qu'à Sparte la plus insupportable des tyrannies ; « tant il est vrai qu'une institution ne peut agir heureusement que sur le sol où elle a ses racines. »

Quant à la royauté spartiate qui partage avec la gérusia le pouvoir suprême, elle n'est autre chose que la continuation de la royauté héroïque, telle que nous la rencontrons chez Homère [1]. Héros et prêtres en même temps, les rois, partout descendants d'Héraclès, sont plutôt *primi inter pares* que souverains [2] ; leur puissance, — elle n'est absolue qu'en temps de campagne — est bien moindre que l'honneur dont ils jouissent, précisément parce que ce pouvoir héréditaire, élevé au-dessus de toute contestation, est aux yeux du Dorien d'origine divine ;

[1] A Argos, à Corinthe, à Sicyone on y ajoute les phyles achéennes. Rien, si ce n'est l'étymologie, ne milite en faveur de la thèse de Schömann (*Gr. Alt*, I, p. 221), qui voit dans les Pamphyles la tribu où entraient tous les non-Doriens.

[2] Müller suppose que le nombre de trente (les rois compris) repondait aux trentes *obes* dont étaient composées les trois tribus ; mais aucun témoignage ancien ne vient à l'appui de cette hypothèse et C. F. Hermann (*l. c.*, § 24) observe avec raison, que le rapport entre les *obes* et les *gérontes* ne pouvait être direct, parce qu'alors deux *obes* n'auraient pas eu de représentants dans la *gérusia*, les rois n'étant pas électifs.

[1] Ce point de vue, développé par Helbig (*Die sittl. Zust. des gr. Alt.*, Leipz., 1839) a été vivement contesté par Grote II, p. 104).

[2] Cf. C. F. Hermann (*l. c.* § 24), et surtout Schömann (*l. c.*, I, p. 237 à 242).

son autorité n'est point une délégation du peuple ; la liberté du peuple n'est point une concession de la royauté : « Tous les éléments de la constitution étaient donnés dès le principe, avec l'existence même de l'individualité du peuple, comme le tronc, la racine, la couronne se trouvent déjà dans le germe de l'arbre. » Nous serions entraînés trop loin si nous voulions exposer ici tous les attributs de la royauté spartiate, dont le caractère offre une ressemblance si frappante avec celui de la royauté anglaise ; mais nous souscrivons volontiers au jugement d'Otfried Müller, qui trouve « presque miraculeuse l'intelligence politique, avec laquelle la vieille constitution de Sparte protégea la force, la dignité et l'aisance de la royauté, sans la rapprocher le moins du monde du despotisme, et sans placer en rien le roi au-dessus ou en dehors de la loi. Elle sut, sans danger pour la liberté, conserver à l'État une dynastie qui, en identifiant l'orgueil de famille avec le sentiment national, et réunissant en elle toutes les forces vives du peuple, soumit et entretint pendant de si longues années des sentiments nobles et généreux. »

La fonction des éphores, qui constituait dans ce gouvernement l'élément mobile, loin d'avoir été introduite par Théopompe, remonte, elle aussi, aux premiers temps de l'histoire de la tribu et se retrouve dans tous les États et colonies des Doriens ; seulement le rôle de ces magistrats change insensiblement dans le cours des temps [1]. Placé dans le principe comme tribunal civil à côté du tribunal criminel de la gérusia, l'éphorat gagna sans cesse ce que la gérusia perdait en autorité, tout comme à Athènes l'héliéa finit par l'emporter sur l'aréopage. Sa juridiction qui, dans l'origine, comprenait la police et la surveillance du marché, fut peu à peu étendue à la surveillance des magistrats [2]. Ceux-ci, cependant, restèrent justiciables de la gérusia, qui jouait dans ces procès d'État à peu près le rôle de nos chambres des pairs ; les éphores remplissant les fonctions du ministère public. Jamais, quoi qu'on en ait dit, ils ne furent autorisés à punir de mort un citoyen de Sparte ; il n'est pas même prouvé qu'ils eussent le droit de prononcer l'exil [3] ; l'amende était la seule peine qu'ils pouvaient infliger quand ils siégeaient comme juges de police.

[1] Schömann (*l. c.*, I, p. 249 et suiv. et C. F. Hermann (*l. c.* 944) sont ici d'accord avec Otf. Müller : mais ils considèrent avec raison les attributions nouvelles et indépendantes de la royauté qu'on conféra aux Éphores au temps de Théopompe, comme équivalant à des fonctions toutes nouvelles.

[2] Schömann (*l. c.*, I. p. 250) soutient, au contraire, mais sans citations à l'appui, et sans une argumentation irréprochable, qu'une des fonctions originelles des éphores « nommés par les rois » fut de surveiller en leur nom tous les fonctionnaires de l'État.

[3] Schömann (*l. c.*, I p. 268) ne voit aucune raison pour douter de l'existence de cette peine, et il est difficile de le contredire.

Ce qui est plus important pour l'autorité des éphores, c'est qu'ils se mirent de bonne heure en rapport direct avec l'assemblée souveraine qu'ils convoquaient, dont ils dirigeaient le vote, à laquelle ils proposaient des lois, au nom de laquelle ils négociaient avec les puissances étrangères, dont, en un mot, ils devinrent le principal organe. Leur puissance se fondait donc surtout sur le souverain pouvoir de l'assemblée dont ils étaient les mandataires. « Toute assemblée populaire est au fond une masse inhabile, peu capable d'agir avec énergie et modération à la fois : celle de Sparte était mieux faite que toute autre pour manier et terminer des affaires compliquées ; c'est pourquoi elle conférait aux éphores régulièrement et démocratiquement élus, un pouvoir analogue à celui plus précaire et plus irrégulier, mais non moins étendu des démagogues athéniens, tels que Thémistocle, Périclès, Cléon. » L'agrandissement du rôle politique de Sparte dut forcément augmenter l'importance de l'éphorat. Dans la constitution primitive, adaptée à un état de choses primitif, des lacunes se firent sentir, que les éphores remplirent. Les négociations avec les États étrangers exigent un petit nombre d'hommes habiles ; le caractère vénérable et sévère de la gérusia ne lui permettait pas de s'en charger et bornait toute son influence aux affaires intérieures. L'importance croissante enfin des finances, de tout temps con-

fiées aux éphores [1], ne dut pas peu contribuer à agrandir le pouvoir de cette singulière magistrature.

Telles sont les lignes principales de cette constitution spartiate que l'on peut considérer sans hésiter comme le type de l'État dorien. Nous n'accompagnerons pas l'historien dans ses études des constitutions des autres cités doriennes, et dans les révolutions qui en altérèrent la pureté ; ce qui résulte incontestablement de toutes ces recherches, c'est que si l'on ne saurait parler d'une constitution commune à tous les États doriens aux temps historiques, il y en eut certainement une antérieurement à la migration, et que toutes les républiques de la tribu en avaient conservé les principes, la tradition, des institutions complètes même [2]. Cette

[1] Le fait qu'il fallait remettre entre leurs mains le butin de la guerre le prouve suffisamment. V. Schömann (*l. c.*, I, 258).

[2] Cela est contesté par M. Bernhardy (*Grundriss.*, I, p. 118 à 130) qui nie que Müller ait réussi à donner un tableau d'ensemble de la race dorienne, parce que, dans le fait, l'unité n'avait jamais existé (pas même avant les émigrations ?), et que la seule chose commune aux Doriens, est, non la constitution, ni l'éducation, mais bien le caractère dont les traits principaux sont l'instinct de l'ordre et le penchant à former des groupes dans la societé. C'est le δρᾶν (l'activité et non ποιεῖν (la création) qui les distingue à ses yeux : leur idéal est celui de la vertu chevaleresque (ἀρετή). Le mythe dorien ne devient point sujet de poésie comme celui des Ioniens, il n'est qu'historique ; leurs fêtes ne sont pas des réunions qui ont le plaisir pour but et la religion pour prétexte, elles ne deviennent point des représentations artistiques ; elles forment sim-

constitution fut essentiellement aristocratique ; aussi Sparte resta-t-elle toujours le centre et la base de l'aristocratie grecque ; à Sparte seule cette aristocratie resta intacte jusqu'à l'extinction presque complète des vrais Spartiates, et jusqu'au moment où les conditions d'existence mêmes de l'antique constitution eurent disparu. Ce qui donna à cette constitution un caractère essentiellement aristocratique, c'est la tendance constante à confier la direction de la foule à quelques-uns, supposés meilleurs, et de graver dans l'esprit des citoyens beaucoup moins le sentiment de la liberté individuelle que le sentiment de l'obéissance et du respect pour ceux dont la famille, l'éducation et la vertu garantissent la dignité. Il est vrai qu'à un autre point de vue on peut aussi le qualifier de démocratique, puisque le souverain pouvoir était toujours censé sortir de la volonté populaire, et que

plement des centres politiques ; la littérature elle-même, ils ne l'ont cultivée qu'autant qu'elle pouvait entrer en relation avec la vie politique. Mais si le peuple dorien n'a pas été créateur, il n'en a pas moins exercé une influence remarquable sur la littérature et la pensée grecques : il était évidemment un membre nécessaire de l'organisme national, et M. Bernhardy n'hésite pas à affirmer que c'est ce peuple un peu borné et envisageant tout au point de vue pratique, qui a fourni aux grands Attiques la base de leur brillant édifice. — C'est à cause de la haute autorité qui s'attache aux assertions de M. Bernhardy, si universel, si précis et si solide en même temps dans sa science, que nous avons cru devoir exposer ici sommairement ses opinions, qui ramènent, sans les détruire, les opinions enthousiastes de Müller à leur juste proportion.

l'égalité la plus absolue régnait dans les mœurs ; de monarchique, à cause de la royauté ; de tyrannique enfin, puisque la magistrature des éphores contenait les germes de cette forme de gouvernement. On peut dire que, dans cette constitution unique, comme dans toute constitution achevée, toutes les formes constitutionnelles étaient contenues. Cependant l'âme de toutes ces formes fut l'esprit tout dorien de la crainte et du respect pour les lois des ancêtres et pour le jugement des anciens, d'obéissance et de dévouement envers l'État et l'autorité (πειθαρχία) ; la conviction enfin que la modération et la sagesse dans l'action conduisent plus sûrement au salut qu'une exubérance de force et de vie qui échappe à toute règle et à toute direction.

« La situation des inférieurs vis-à-vis des supérieurs, des particuliers vis-à-vis des magistrats, que créaient à Sparte ces principes doriens, se répétait en grand dans la situation du reste de la Grèce vis-à-vis de Sparte. Les Spartiates étaient considérés comme les aristocrates de l'Hellade, non parce qu'ils auraient exercé une contrainte ou une supériorité matérielle, mais parce qu'on était convaincu que Sparte était le foyer de la Loi dans toute son austérité et de l'Ordre salutaire. Ce que pouvaient un manteau et un bâton laconien parmi les autres races grecques est souvent prodigieux : comme par enchantement, le seul Gylippe, qui ne

fut certes pas un des meilleurs de son pays, donna de l'unité et de la fermeté au démos de Syracuse, de la force et de l'énergie à leurs entreprises. Plus d'une fois un seul Spartiate suffit pour réunir et conduire à l'action des troupeaux d'Éoliens ou d'Ioniens d'Asie. Aux temps de la dissolution des républiques grecques, on voit encore des Spartiates généraux nés d'armées mercenaires, que ne réunissaient d'autres lois que la volonté et la fermeté du chef[1].

« Parmi les Athéniens, malgré les préjugés et les passions de la foule, malgré toute la difficulté de n'en pas subir l'influence, beaucoup des plus nobles et des meilleurs ont toujours considéré l'État spartiate comme un idéal réalisé : quelques-uns même, comme Cimon et Xénophon, dont le laconisme avoué ne fut certainement pas une folie, s'y attachèrent avec ardeur jusqu'au point de sacrifier leurs avantages personnels. On connaît la prédilection de tous les élèves de Socrate pour Sparte ; et le financier le plus honnête d'Athènes, Lycurgue l'orateur, unissait à des convictions aristocratiques une admiration illimitée pour les lois de Lacédémone. Il est étonnant que des hommes d'un esprit si distingué, théoriciens ou hommes d'action, aient porté leur admiration sur un État que les écrivains modernes nous présentent souvent comme une horde de sauvages. Il est certain qu'on ne saurait expliquer le jugement de ces hommes qui en connaissaient sûrement l'objet, par des regrets maladifs d'un état naturel perdu pour Athènes. Quant aux modernes, des idées préconçues sur la marche de la civilisation humaine les empêchent trop souvent de recevoir simplement l'impression de l'histoire. Nous nous refusons à reconnaître la plus haute sagesse politique à un siècle que nous croyons occupé des essais les plus grossiers d'une organisation de l'État. Il n'en fut pas ainsi des théoriciens politiques de l'antiquité, tels que les pythagoriciens et Platon, qui ne considéraient guère comme État que l'État créto-spartiate, c'est-à-dire l'ancien État dorien. En effet, l'idée de l'État réalisée à Sparte se rapproche plus que toute autre de celle que Pythagore essaya de réaliser dans l'Italie méridionale, et que Platon établit comme susceptible de réalisation : une communauté fermée, parente de la famille, et avec le but de l'éducation réciproque...

« Quant à la démocratie ionienne et attique, Platon dédaigne même de les prendre en considération, parce qu'à son point de vue cette démocratie devait lui paraître moins un État que la négation de l'État, puisque chacun, y cherchant à être tout par lui-même, tendait à dissoudre l'organisme dans lequel chacun ne doit exister que comme partie du tout. Il serait intéressant de savoir comment les Spar-

[1] Lire sur cette hégémonie morale des Spartiates quelques belles pages de M. Curtius (*l. c.*, p. 275 à 283).

fut certes pas un des meilleurs de son pays, donna de l'unité et de la fermeté au démos de Syracuse, de la force et de l'énergie à leurs entreprises. Plus d'une fois un seul Spartiate suffit pour réunir et conduire à l'action des troupeaux d'Éoliens ou d'Ioniens d'Asie. Aux temps de la dissolution des républiques grecques, on voit encore des Spartiates généraux nés d'armées mercenaires, que ne réunissaient d'autres lois que la volonté et la fermeté du chef[1].

« Parmi les Athéniens, malgré les préjugés et les passions de la foule, malgré toute la difficulté de n'en pas subir l'influence, beaucoup des plus nobles et des meilleurs ont toujours considéré l'État spartiate comme un idéal réalisé : quelques-uns même, comme Cimon et Xénophon, dont le laconisme avoué ne fut certainement pas une folie, s'y attachèrent avec ardeur jusqu'au point de sacrifier leurs avantages personnels. On connaît la prédilection de tous les élèves de Socrate pour Sparte ; et le financier le plus honnête d'Athènes, Lycurgue l'orateur, unissait à des convictions aristocratiques une admiration illimitée pour les lois de Lacédémone. Il est étonnant que des hommes d'un esprit si distingué, théoriciens ou hommes d'action, aient porté leur admiration sur un État que les écrivains modernes nous présentent sou-

[1] Lire sur cette hégémonie morale des Spartiates quelques belles pages de M. Curtius (*l. c.*, p. 275 à 283).

vent comme une horde de sauvages. Il est certain qu'on ne saurait expliquer le jugement de ces hommes qui en connaissaient sûrement l'objet, par des regrets maladifs d'un état naturel perdu pour Athènes. Quant aux modernes, des idées préconçues sur la marche de la civilisation humaine les empêchent trop souvent de recevoir simplement l'impression de l'histoire. Nous nous refusons à reconnaître la plus haute sagesse politique à un siècle que nous croyons occupé des essais les plus grossiers d'une organisation de l'État. Il n'en fut pas ainsi des théoriciens politiques de l'antiquité, tels que les pythagoriciens et Platon, qui ne considéraient guère comme État que l'État créto-spartiate, c'est-à-dire l'ancien État dorien. En effet, l'idée de l'État réalisée à Sparte se rapproche plus que toute autre de celle que Pythagore essaya de réaliser dans l'Italie méridionale, et que Platon établit comme susceptible de réalisation : une communauté fermée, parente de la famille, et avec le but de l'éducation réciproque...

« Quant à la démocratie ionienne et attique, Platon dédaigne même de les prendre en considération, parce qu'à son point de vue cette démocratie devait lui paraître moins un État que la négation de l'État, puisque chacun, y cherchant à être tout par lui-même, tendait à dissoudre l'organisme dans lequel chacun ne doit exister que comme partie du tout. Il serait intéressant de savoir comment les Spar-

tiates des bons temps jugeaient ces constitutions en dissolution. Sans doute avec peu de faveur. Le démos d'Athènes leur paraissait certainement, pour nous servir de l'expression d'un Laconien chez Aristophane, une foule confuse et orageuse (ῥυάχετος). Aussi ne voulurent-ils point, pendant la guerre du Péloponèse, négocier avec la commune entière, et ne consentirent-ils à traiter qu'avec des citoyens choisis. En thèse générale, Sparte qui, comparée à la mobilité générale de la Grèce depuis les guerres médiques, ressemblait à une boussole dont l'aimant montrait invariablement le pôle de la vieille idée nationale, Sparte était devenue étrangère au reste de la Grèce par ses principes politiques et par ses mœurs ; et l'on s'explique que les Spartiates envoyés au dehors choquaient par leurs manières bizarres et leurs idées singulières, que souvent ils ne savaient inspirer la confiance, parce que, sur un terrain qui n'était pas le leur, ils perdaient leur équilibre et devenaient hésitants et inconséquents. »

Müller mitigea plus tard ce jugement un peu absolu ; cependant dans son ensemble il ne le modifia jamais ; et on le comprend. Voyant le caractère propre de l'esprit grec dans la fidélité avec laquelle il se renfermait en toutes choses, art et littérature aussi bien que religion et politique, dans des formes arrêtées, dans des règles traditionnelles, des lois sévères, il dut considérer le

Dorien, et le Spartiate en particulier, comme le type de l'Hellène. Il oubliait trop que le principe réformateur qui devait sans doute aboutir à l'anéantissement de la Grèce, n'était pas moins, lui aussi, dans son génie ; qu'on n'a pas plus le droit de considérer exclusivement le point de départ, que le point d'arrivée dans l'histoire d'une civilisation ; que l'histoire est le mouvement même, et ne se laisse jamais fixer ; que pour trouver le moment et l'endroit où l'esprit grec s'est le plus complétement révélé, il faudra toujours s'arrêter dans l'histoire d'Athènes au moment où dans des poëtes tels que Sophocle, le respect du passé et des règles transmises par les aïeux s'unit à l'esprit d'indépendance qui essaie d'accommoder ces formes antiques à l'esprit nouveau.

Quoi qu'il en soit, Müller rendit un immense service en revisant ainsi le procès, et on peut pardonner à l'avocat d'une partie d'avoir un peu méconnu les mérites de la partie adverse, quand on songe que sans cette ardeur de la défense, la question n'aurait jamais été aussi complètement élucidée[1].

Nous passerons plus rapidement sur la partie de l'œuvre de Müller consacrée à l'économie, à la justice et à l'organisation militaire des Doriens, parce

[1] Qu'on relise la célèbre étude de Schiller sur la constitution spartiate comparée à celle d'Athènes (*Sämmtliche Werke*, X, 428 à 468), et on verra ce que l'histoire doit à Otfried Müller.

que ces travaux, qui donnèrent l'impulsion des études nouvelles sur les antiquités spartiates, ont été un peu dépassées sur ces points ; et parce qu'ils traitent de faits moins caractéristiques que la constitution politique de Sparte [1]. Il nous suffira d'en indiquer sommairement les principaux traits.

La propriété, dans cet État féodal de l'antiquité, appartenait ou à l'État, ou aux Spartiates, ou aux périèques, qui en payaient la redevance à l'État. Les lots des Spartiates étaient égaux [2] : cette égalité était maintenue par des lois qui permettaient de perpétuer la famille, même en cas d'extinction, au moyen de l'adoption, de la succession des filles héritières, etc., et par l'inaliénabilité et

[1] Lachmann (*die spartanische Staats-Verfassung*, Breslau, 1836) ; Kopstadt (*Lycurgea*, Greifswald. 1848, et *de Rerum Laconicarum constitutionis Lycurgeæ origine et indole*, ibid., 1849), et plus spécialement C. F. Hermann (*de Causis turbatæ apud Lacedæmonios agrorum æqualitatis*, Marb., 1834, et *de Conditione atque origine eorum qui Homœi apud Lacedæmonios appellati sunt*, ibid., 1832). On trouvera dans les *Antiquitates laconicæ* du même auteur (*ibid.* 1841) le résumé le plus complet de ces travaux. Parmi les travaux plus récents sur ce sujet, nous mentionnons Trieber, *Forschungen zur spartanischen Verfassungsgeschichte*, Berlin 1871 ; Gilbert, *Studien zur altspartanischen Geschichte*, Göttingen 1872 et *griech. Staatsalterthümer*, vol. I, Leipzig, 1881 ; Busolt *die Lakedæmonier und ihre Bundesgenossen*, vol. I, Leipzig, 1878.

[2] Conf. Schömann (*de Spartanis homœis*, 1855, p. 25 et suiv. *Opus c. ac.*, I, p. 139 ; *Griech. Alt.*, I. p. 236) qui soutient victorieusement contre Grote la réalité de cette loi agraire.

l'indivisibilité des biens [1]. De là, en premier lieu, ces singulières lois sur les *épiclères* (ou ἐπιπαματίδες), sorte de *peeresses in their own right*, lois qui leur imposaient le mariage, réglaient le choix du mari, veillaient à l'exécution de ce mariage, pourvoyaient, en cas de stérilité, à la succession, contraignaient l'héritière à recevoir dans son lit jusqu'aux valets, si une mort prématurée avait enlevé le mari avant qu'il fût père, afin de lui procurer des descendants, etc. De là aussi une sorte de majorat qui imposait cependant à l'héritier et représentant de la famille d'avoir soin de ses frères et sœurs. La loi d'Épitadée, portée après la guerre du Péloponèse, et qui autorisait la transmission des biens par testament ou dotation, détruisit complétement le principe de la propriété spartiate ; et les propriétaires deviennent, grâce à elle, de moins en moins nombreux, au point que, du temps d'Agis III, tout le territoire de Sparte se trouvait entre les mains de cent Spartiates [2].

Toutes ces dispositions, ainsi que l'institution des repas en commun fournis par l'État en Crète,

[1] Thirlwall (*l. c.*, I, 344 et suiv.). Manso (*l. c.*, I, 100 à 121), Wachsmuth *Hellenische Alterthumskunde*, IV, 217), C. F. Hermann (*l. c.* § 28) et Schömann (*Antiq.* IV, p. 116) admettent tous cette égalité des terres. Grote (*l, c.*, II, p. 538 et 566) et Lachmann (*l. c.*, p. 170) placent cette division à l'époque d'Agis et de Cléomène.

[2] Conf. sur ces points curieux l'article de M. Léo Joubert sur Grote *l. c.*, p. 29 et 31), C. F. Hermann (*l. c.*, I, § 47)

par des contributions égales des citoyens à Sparte, reposaient évidemment sur le principe de l'égalité des biens, dont on trouve des traces dans toutes les constitutions grecques, même dans celle de Solon. L'absence d'argent rendait impossible le commerce, qui se bornait à l'échange, quoique l'État dût posséder des métaux précieux, ne fût-ce que pour l'envoi des ambassadeurs, l'entretien de ses troupes à l'étranger, la solde des mercenaires crétois, etc. Ce furent les contributions des périèques, qui, eux, étaient autorisés à avoir de l'argent, qui constituèrent la source de ce trésor de l'État; car les libres Spartiates ne payaient point d'impôts réguliers. Il est naturel que les villes maritimes et commerçantes, telles qu'Égine, Corinthe, Rhodes, Cyrène, durent, pour se livrer au commerce, renoncer à toutes les traditions doriennes qui en entravaient l'essor, et qui ne purent se maintenir que dans des États agricoles comme Sparte.

« Comme l'économie publique des Doriens, leur droit porte un caractère fort archaïque, et on ne saurait y méconnaître une certaine hauteur et austérité. A cause de cela même il fut peu en harmonie avec la vie plus libre et le mouvement plus

et Schömann (*l. c*, I, p. 227 et suiv.). Ce dernier a très-bien montré que l'inégalité de fortune se répandant très-vite, ce peuple de *pairs* (*homœi*) se divisa bientôt, sinon légalement, du moins de fait, en deux classes, sans compter les *hypoméons*, ou Spartiates qui habitaient les villes des périèques,

varié des époques avancées, et ne put se maintenir alors qu'à Sparte... » L'état de la propriété donné, le mien et le tien n'existant pas, pour ainsi dire, le droit civil ne peut guère avoir d'importance : il dut forcément prendre un caractère personnel[1]. « C'était le règlement des actes de l'individu par la tradition nationale. Que ces actes touchassent autrui ou non, cela était de peu d'importance : l'État tout entier semblait lié lorsque quelqu'un, par ses actes, en enfreignait les principes; de là la censure des mœurs dans les constitutions anciennes, l'autorité de l'aréopage à Athènes, de la gérusia à Sparte; de là l'intervention du droit public dans les affaires les plus intimes, telles que le mariage et la famille. Mais l'histoire des peuples est l'émancipation progressive des individus ; chez les Grecs aussi le droit dut perdre peu à peu ce pouvoir obligatoire et prendre un caractère négatif, qui ne limite les actes des individus qu'autant que l'exige la coexistence des autres citoyens. Pour Sparte cependant, droit et coutumes restèrent presque identiques. »

Nous avons dit les attributions des deux tribunaux : la gérusia et l'éphorat. La procédure y avait conservé la simplicité des premiers temps : un code écrit n'existait pas : les peines consistaient

[1] Voy. cette manière de voir presque textuellement reproduite par Schömann (*l. c.*, I, p. 266).

généralement en amendes insignifiantes comme le comportait l'état de la fortune liquide ; les peines corporelles n'existaient pas plus que l'emprisonnement ; l'exil était rare, la peine de mort également, et elle ne s'appliquait qu'en secret ; la dégradation (ἀτιμία) restait la plus terrible des punitions : sorte de mort civile, mille fois plus redoutable que la mort, et bien conforme à l'esprit de l'État dorien, qui mesurait la honte de celui qui ternit l'honneur de la communauté à la proportion de cet honneur et de cette gloire nationale. Nulle part, trace d'un droit écrit avant les lois de Zaleucos, données aux Locriens épizèphyriens et inspirées par l'esprit dorien.

Quant à l'organisation militaire, on sait à quel degré de perfection elle fut portée à Sparte. Tout Spartiate était tenu à la défense de la patrie, au service de campagne jusqu'à l'âge de quarante ans. Ce n'est pas le lieu d'indiquer la division et les mouvements de cette armée nationale [1], dont l'organisation était basée sur les deux principes de l'affection (camaraderie, esprit de corps) et de l'obéissance (discipline), ni d'exposer la tactique spartiate, peu compliquée probablement. Ce qui est caractéristique pour le Dorien dans les choses

[1] On trouvera ces détails, que Müller donne dans les *Doriens*, confirmés par C. F. Hermann (*l. c.*, I, § 29) et par Schömann (*l. c.*, I, p. 294 à 303). Nous n'insistons ici que sur l'esprit, nullement sur le détail des recherches de Müller.

de la guerre, c'est surtout le calme et l'énergie tempérée du guerrier qui contraste si étrangement avec l'aveugle *furia* des barbares, dont la bravoure semblait au sobre Hellène une sorte de frénésie et d'ivresse. Les mœurs guerrières de Sparte expriment des sentiments d'une grande noblesse : la persécution de l'ennemi cessait dès que la victoire était décidée ; le signal de la retraite mettait un terme à tout usage des armes ; il était défendu de dépouiller l'ennemi ; la consécration aux dieux de ces dépouilles semblait une profanation [1] : tous principes pleins d'humanité et qui sont bien ceux de la vieille Hellade. Aucun peuple ne considéra plus que le peuple spartiate la guerre comme un art. Le combat était pour lui une sorte de représentation où se développait l'adresse des membres dans l'ordre et l'harmonie de l'ensemble. Un sacrifice aux Muses, ces déesses de l'ordre et de l'harmonie, précédait la bataille, qui était une fête pour laquelle on se parait et qu'on attendait avec sécurité, et même avec joie.

Telle est, dans ses contours principaux, l'édifice de l'État dorien. L'individu, on le voit, y était subordonné à la chose publique : la personnalité du citoyen s'effaçait devant la toute-puissance de

[1] Cf. Manso (*l. c.*, I, p. 236) qui réduit cette assertion de Plutarque à la suspension des armes dans les temples.

l'État. Les deux conditions d'existence de cet État étaient la stricte observance de la coutume, autrement dit la proscription de tout progrès, et le loisir, c'est-à-dire l'affranchissement du citoyen actif de tout travail : une aristocratie noblement oisive pouvait seule le maintenir. Comment se passait l'existence de cette noblesse chevaleresque, quel fut le caractère particulier de la vie privée à Sparte, voilà ce qu'il nous reste à examiner.

Évidemment, en tout ce qui touche la famille, les rapports personnels ont plus d'importance que les choses extérieures, telle qu'habitation, vêtements, repas ; et pourtant l'esprit d'un peuple s'accuse souvent dans ces choses avec une netteté surprenante. La belle loi de la coutume nationale donna ici à la moindre chose son importance dans le tout, et ennoblit jusqu'à la satisfaction du besoin en y imprimant l'esprit qui anime l'existence morale. C'est ainsi que nous trouvons les maisons particulières d'une grande simplicité, moins pour mettre obstacle à la grande architecture que pour la limiter aux objets dignes d'elle, tels que temples et édifices publics, et pour n'en pas faire la servante du luxe privé. Les nouvelles découvertes des monuments de la première époque prouvent que l'architecture nationale était d'une grande originalité [1]. Ce qui semble distin-

[1] Nous faisons allusion ici aux monuments doriens ; non aux débris des édifices d'Amyclé qui appartiennent à l'époque achéenne et dont la découverte, postérieure à la mort d'Otf. Müller, fut la plus éclatante confirmation de ses hardies hypothèses, puisque sans en connaître l'existence, il avait soutenu que ces édifices devaient avoir existé à cet endroit. Conf. *Orchomenos*, p. 319 et W. Mure *Tour in Greece*, II, p. 246.

guer l'art dorien de tout autre art, c'est que, sous forme d'un ouvrage destiné au besoin, l'édifice exprime toujours une pensée, et la vie morale du peuple. C'est le caractère dorien qui créa l'architecture dorienne. Dans le temple c'est avec intention qu'on a donné une hauteur extrême à la charpente et qu'on a augmenté le poids que doivent supporter les colonnes fortes et rapprochées en proportion. De là le sentiment de satisfaction que nous inspire le temple dorien, sentiment pareil à celui que nous éprouvons en voyant un homme visiblement vigoureux porter légèrement un pesant fardeau. L'étonnement qu'éveille la grandeur du poids se mêle au plaisir d'être rassurés sur la réussite si aisée de l'entreprise. Partout enfin, les qualités nationales, la force qui a conscience d'elle-même et qui sait obéir, la simplicité et la mesure, la pureté et l'harmonie, la sévérité de la loi éclatent dans l'architecture dorienne [1].

Ce caractère particulier, aussi éloigné du luxe asiatique que du désordre indiscipliné du barbare, s'exprime jusque dans le costume du Spartiate. Peu de vêtements et de la coupe la plus simple le

[1] « Le temple dit M. Curtius (*l. c.*, I, p. 513), est le cosmos de l'État dorien, symbolisé dans la pierre. »

constituent; un grand respect de la décence, qui cependant ne va pas jusqu'à une pudeur factice et exagérée. Les autres Grecs, avec leurs idées sur le beau sexe, trouvaient même le costume des jeunes filles spartiates un peu libre. Ils ne savaient pas plus que les modernes se placer au point de vue des mœurs spartiates. Tandis que le costume moderne cherche avec une sollicitude inquiète et délicate à dérober la jeune fille à toutes les impressions qui peuvent exciter les passions, tout en accordant à la femme mariée un commerce plus libre avec les hommes, le caractère plus froid des Grecs qui s'accuse avec le plus de netteté dans le Dorien, exposait au contraire les jeunes filles plus au contact de la vie que les femmes dont l'existence semblait avoir trouvé son terme dans la maison conjugale. Ce sont les premières qui, seules, se livrent à la musique, à la gymnastique, tandis que la mère, l'épouse est limitée dans les occupations domestiques, tout à l'inverse des mœurs ioniennes, où les jeunes filles restent rigoureusement confinées dans la maison, tandis que les femmes mariées jouissent d'une grande latitude [1]. Il semble, qu'avec des traits plus marqués, comme c'est toujours le cas dans l'antiquité, on retrouve le caractère particulier qui distingue la situation sociale de la femme anglaise de celle de la femme française. Or cette position différente, le costume

1 Conf. Schömann (*l. c.*, I, p. 277).

déjà l'annonçait chez les Spartiates. Il était évidemment plus léger et plus libre chez les jeunes filles, que les Grecs accusent de montrer une nudité indécente. Les Athéniens, en faisant ce reproche, oubliaient étrangement, ce semble, la coutume primitive : la vie des femmes, chez eux, s'était orientalisée au point de leur faire paraître étrange ce qui était essentiellement grec : on croit entendre les Romains de la décadence parler des femmes germaines : « Les femmes allemandes, dit Tacite, portent les bras nus jusqu'à l'épaule, même la partie supérieure de la poitrine reste nue ; *néanmoins* le lien du mariage est inviolable pour elles [1]. »

La table n'est pas moins caractéristique de l'esprit dorien que le costume. Partout en Grèce les repas avaient été communs dans l'origine ; mais nulle part la camaraderie et la gaieté conviviale ne s'étaient conservées comme à Sparte. Malgré la plus grande sobriété, une franche gaieté régnait dans ces repas, sortes de pique-niques toujours de nouveau improvisés, et qui rappellent un peu les *messes* d'officiers qui sont en usage dans l'armée anglaise. C'étaient des clubs ou cercles (ἑταιρία) de quinze à vingt hommes, se recrutant par le ballottage, nommant par élection ce que nous appellerions le bureau, et se réunissant tous les jours

1 Tacite, *De moribus Germ.*, c. 17 et 18.

dans le repas commun, sans contrainte et sans gêne, en toute liberté et égalité [1].

Les préjugés si répandus sur les mœurs spartiates sont particulièrement injustes en ce qui regarde la vie de famille, que l'on croit généralement peu estimée et complétement sacrifiée à l'État, quand, au contraire, ce fut un principe essentiellement dorien, qui rappelle le *my house my castle* des Anglais, que celui-ci : la porte de la maison est la limite de la liberté : au dehors règne l'État ; ici le maître de la maison. » La vie de famille avait, en effet, malgré toutes les collisions avec la vie publique, beaucoup plus d'intimité et était plus exclusive qu'à Athènes. Mais au-dessus de toute législation il y a la coutume nationale, d'une énergie, d'une hardiesse et d'une originalité remarquables.

Rien de plus opposé que les rapports des deux sexes à Sparte et à Athènes. Partout, parmi les Doriens qui avaient conservé les vraies traditions de leur race, la vie des jeunes filles et des jeunes gens était commune, ce qui rendait possible les mariages d'inclination, si fréquents à Sparte, complétement inconnus à Athènes. Or, pour le mariage, il fallait deux choses, les fiançailles prononcées par le père et l'enlèvement de la jeune fille par le prétendant, d'après le principe que la

1 Voy., à ce sujet, les résultats analogues auxquels est arrivé C. F. Hermann (*l. c.*, I, §. 27).

femme ne saurait donner sa liberté et sa virginité, qui ne peuvent lui être enlevées que par la force. Pendant les premiers temps le doux secret du mariage était caché à tous, et souvent le mari conduisait la femme dans la maison conjugale lorsqu'elle était déjà mère [1]. Rarement les jeunes filles se mariaient avant leur complète maturité. Des lois sévères sévissaient contre le célibat, les mésalliances, les mariages tardifs, et elles ne s'expliquent que par la façon très naïve des Doriens de considérer le mariage, dont ils acceptaient le but primitif avec une ingénuité parfaite. Une fois épouse, la femme dorienne, loin d'être traitée en esclave comme la femme ionienne, qui n'avait pas le droit d'appeler son « maître » par son nom, était estimée et honorée comme chez tous les peuples occidentaux que n'a pas corrompus la vie asiatique. Enfin, si chez les Ioniens la femme n'était considérée que sous le rapport physique, comme servante et concubine, si les Éoliens permettaient un plus grand développement à leur sensibilité, — témoin les femmes poëtes érotiques de Lesbos, — les Doriens, à Sparte comme dans la Grèce, admettaient seuls que les facultés de l'esprit (νοῦς) étaient susceptibles de supérieure culture chez les femmes [2].

1 Les enfants nés avant la rentrée sous le domicile conjugal étaient ces fameux παρθενίαι dont il est tant question dans l'histoire des colonies.

2 Les Doriennes, au contraire, dit M. Bernhardy (*Grund-*

Analogues aux nobles principes qui règlent les rapports des deux sexes sont les principes qui président aux rapports entre les divers âges. Il n'y a pas de point plus mal jugé que celui-ci dans la vie dorienne ; et si l'espace nous le permettait, nous citerions volontiers le chapitre entier que Müller consacre à la coutume si mal comprise encore de la pédérastie, c'est-à-dire de la libre amitié qui unissait l'adolescent à l'homme mûr qui l'avait distingué, qui était à son côté dans la bataille, le représentait dans l'assemblée populaire, ne le quittait jamais, le formait à la vertu et à la virilité, modèle vivant dont l'adolescent s'efforçait de devenir digne. « Il est évident qu'une coutume de ce genre, qui s'étend à la vie entière, ne peut être l'invention individuelle d'un législateur : elle doit reposer sur un sentiment propre à la nation. Cette vive affection des hommes pour les adolescents, cet attachement intime qui en fait de seconds pères, doit avoir des racines plus profondes qu'une institution isolée. Que ce sentiment ne fût pas seulement spirituel, que les sens y eussent leur part, qu'il s'y mêlât le plaisir qu'inspirent la beauté et la jeunesse, cela était absolument nécessaire dans un temps qui ne séparait pas encore l'existence morale de l'existence physique. Tout autre est la question de savoir si cette pédérastie, générale en Crète et à Sparte, cultivée par les plus nobles de la nation, recommandée et protégée de toute manière par le législateur, partie si importante de l'éducation, a été le vice qu'on appelle également de ce nom. Qu'on réfléchisse à ce qu'impliquerait l'infirmation de cette question ou la réponse d'Aristote, qui y voit l'intention du législateur de prévenir l'accroissement de la population. Un pareil crime, commis non pas isolément et dans une obscurité craintive, mais pratiqué comme une coutume nationale pendant des siècles entiers et dans la race la plus saine et la plus vigoureuse de la nation hellénique, serait la plus épouvantable sanction donnée par la nature à ce qu'il y a de plus dénaturé. Il n'est pas même besoin — j'ai cette confiance dans l'esprit du lecteur — d'ajouter à cette

riss. I, p. 53) en les opposant aux autres Grecques, étaient rehaussées et moralement relevées par la conscience politique et l'esprit de corps de leur race, ainsi que par la part qu'elles prenaient aux cultes nationaux, à la gymnastique, à la publicité, ce qui fut cause qu'on leur laissa un costume plus libre. » Si nous citons parfois ces passages d'auteurs contemporains, c'est pour prouver que, aujourd'hui même, les idées de Müller sur tous ces points sont encore acceptées par les sommités de la science. On ne pourrait rendre un plus grand service aux études de l'antiquité en France que celui de traduire en entier le II[e] livre des *Doriens* d'Otf. Müller, ou les pages de M. Schömann (*l. c.*, p. 289 à 294) sur le même sujet. Le caractère pur, élevé et moral de la vie spartiate est généralement très-méconnu : un tableau de cette vie, complet, détaillé, avec preuves à l'appui, et cependant animé, pourrait seul dissiper ces préjugés. Nulle part dans notre travail nous n'avons autant regretté de ne pouvoir donner que les idées générales de notre auteur, et d'être obligé de supprimer les développements bien plus admirables encore que ces aperçus déjà si remarquables.

impossibilité matérielle l'impossibilité morale qu'une coutume aussi empoisonnée ait pu coexister avec l'antique vertu de la sophrosyné qui ne se perdit que bien tard à Sparte. Or, si l'on ne peut supposer (ce qu'il faudrait faire cependant si l'on considérait comme de tout temps unies les deux idées si différentes de la pédérastie), si l'on ne peut supposer, dis-je, que la vieille coutume nationale de la race dorienne ait considéré ces relations impures comme nécessaires à l'éducation de l'enfant, il en résultera évidemment que la pédérastie spartiate était une chose noble et pure. Si cette coutume ne s'était pas formée en vue de la passion contre nature, ce vice ne devait pas exister pour le Dorien ou du moins ne devait pas être susceptible de se confondre avec cette coutume, qu'on n'aurait évidemment pas développée et cultivée avec cette naïveté, cette innocence et ce naturel. Chez des peuples simples, primitifs, à l'horizon borné, la coutume, on l'a souvent observé, donne beaucoup de libertés que la loi est obligée d'interdire avec sévérité chez des peuples dégénérés ou passionnément soulevés [1] ... Ces rapports s'étaient formés très naturellement et en toute pureté chez les peuplades de l'Hellade du nord avant que le vice du même nom ne fût introduit en Grèce, par des Lydiens probablement.

[1] On sait que le *struprum* des adolescents était puni de mort ou d'exil à Lacédémone.

De cette façon seule on peut expliquer le jugement des Attiques eux-mêmes au temps de la plus haute civilisation d'Athènes, qui réunit toujours étrangement un élément noble et pur avec un élément bas et impur... Mais cette liaison ne pouvait avoir toute sa portée que dans l'État dorien, où l'éducation de la jeunesse était en grande partie enlevée à la famille et abandonnée à une sphère plus vaste, à des contacts plus variés ; ici, elle avait des racines si profondes dans toute la vie nationale, qu'elle se répandit même dans le sexe féminin. Car, des femmes nobles et d'une haute culture aussi aimaient des jeunes filles, sans qu'un esprit, qui n'est pas corrompu, puisse songer à des hétéristries [1] .

L'éducation, dans les anciens États doriens, était, quoi qu'on puisse en penser ailleurs, un organisme on ne peut plus savant, ainsi que le prouve le grand nombre de classes ou de divisions des jeunes gens. Les dispositions en sont trop connues pour qu'il soit besoin de les rappeler ici : nous voudrions seulement indiquer quelques points importants, mis hors de contestation par Müller ; le caractère domestique et maternel de la première éducation, l'exclusion de tout exercice tant soit peu

[1] Voy. sur la pédérastie quelques belles pages de M. Bernhardy (*l. c.*, I, p. 56 à 57) qui embrasse complétement la manière de voir d'Otf. Müller; Schömann (*l. c.*, I. p. 276) dit aussi d'excellentes choses sur le caractère noble et élevé de cette coutume.

disgracieux de la gymnastique, l'influence de l'éducation dorienne sur les jeux publics; l'usage de forcer les adolescents de se procurer pendant quelque temps leur entretien par le vol[2], usage qui s'explique facilement dans un État où le mien et le tien n'existaient pas pour ainsi dire, et où l'on tenait à habituer de bonne heure le citoyen à ne relever que de lui-même; les combats d'apparat qui se livraient au son de la lyre, les corporations des jeunes gens, la communauté, enfin, de tous les exercices entre les jeunes filles et les adolescents. Tout cela se rapporte à la gymnastique, dirigée par des magistrats d'une haute autorité, les Bidiéens, mais qui n'avait nullement pour but exclusif de former des guerriers : la vigueur, la santé, la beauté, composaient un idéal, non pas vague et indéterminé, mais nettement accusé en traits distincts et clairs : jusqu'à quel point cet idéal fut réalisé, on le voit par le fait que (vers la 60e ol.) les Spartiates et les Crotoniens furent les plus robustes parmi les Hellènes, et que les femmes les plus belles se trouvaient chez eux[1].

[1] Grote (*l. c.*, II, p. 514) ne tient aucun compte de ces explications si concluantes d'Otf. Müller sur ce point. D'ailleurs il est curieux de voir comment l'historien anglais, avec des matériaux absolument identiques, compose un portrait du jeune Spartiate aussi repoussant que celui de l'auteur allemand est attrayant.

[2] M. Bernhardy a parfaitement vu pourquoi l'éducation, abandonnée au hasard et à l'initiative individuelle chez les Ioniens, ne put se développer que chez les Doriens « où la loi ne laissait rien au hasard, ni au caprice de l'individu, mais subordonnait des groupes sagement combinés à l'intérêt politique ; » et où « l'éducation était sous les lois de la gymnastique et de la musique religieuse. » (*l. c.*, p. 63).

La gymnastique cependant ne formait qu'une moitié de l'éducation dorienne ; la musique en constituait l'autre[1]. Cet art avait longtemps été le bien exclusif des Doriens, et plus tard même, lorsque déjà les modes phrygien et lydien avaient été introduits en Grèce, les anciens, qui savaient démêler le caractère moral d'une musique avec bien plus de netteté que les modernes, attribuèrent au mode dorien quelque chose de très-austère, de ferme et de viril, propre à donner la constance nécessaire pour essuyer de grands dangers et de grandes fatigues, à aguerrir en même temps et à fortifier l'âme contre les orages intérieurs; ils lui trouvaient une majesté solennelle et une grandeur simple qui touchait presque à la rigidité et à la dureté, et qui était opposée à tout ce qui est inconstant, passionné, délirant : toutes expressions que l'on pourrait appliquer avec autant de justesse à la vie, à la religion, à la politique, à l'art des Doriens. L'austérité et la dureté de cette musique, qui paraissait déjà aux anciens de la décadence, et qui paraîtrait bien plus encore à nos oreilles efféminées, sombre et dépourvue de grâce, doit avoir eu quel-

[1] Combien cette éducation répondait bien à l'idéal grec, Platon le prouve en donnant une éducation en tous points analogue aux citoyens de son État utopique.

que chose de frappant, quand on songe à la sérénité et à la grâce qui régnaient alors et depuis si longtemps dans la poésie épique ; elle nous éclaire évidemment mieux que toute autre chose sur la différence qui existait entre les Hellènes originaires d'Asie et ceux de la Grèce septentrionale, qui fiers de leur grandeur d'âme et de leur énergie native, étaient encore peu adoucis par le contact avec les étrangers.

En musique comme en toute chose, les Doriens étaient amis de la tradition et conservaient religieusement, tout en les perfectionnant peu à peu, les vieux modes[1] ; et l'État veillait sur l'exactitude scrupuleuse avec laquelle on les observait ; car les anciens attribuaient à la musique une influence considérable sur les mœurs du peuple, ce qui s'explique quand on se rappelle que la nation entière recevait une éducation musicale et que l'on ne distinguait pas encore auditeurs et exécutants ; les femmes elles-mêmes et les vieillards prenaient part aux chœurs doriens.

On sait les rapports intimes de la musique et de l'orchestique, cultivées d'après les mêmes principes et avec le même amour. Nous connaissons les noms des diverses danses et marches, presque

[1] Cf. *Histoire de la Littérature*, c, XI, sur le développement de la musique dorienne. Terpandre fut puni pour avoir ajouté une corde à la cithare V Schömann (*l. c.*, p. 257, Conf. *ibid.*, p. 274).

toutes d'un caractère martial, mais dont quelques-unes contenaient les germes de ces représentations mimiques, appelées à jouer un si grand rôle dans les contrées doriennes, surtout parmi le petit peuple. C'est là aussi que naquit le poëme bucolique. En effet, l'idylle, avec son mélange de naïveté, de comique et de sentiment de la nature, l'idylle qui sortit évidemment de la réalité, où aurait-elle pu naître, sinon dans les classes qui ne se composaient ni d'esclaves — car l'esclavage ne permet pas de rien créer, — ni de libres citoyens, — car la vie de ville n'admettait pas ce caractère champêtre, — mais de sujets et de serfs tels qu'on les trouvait dans les États doriens ? Aussi ce genre affecta-t-il, dès l'origine, le dialecte dorien. C'est à ces danses, exécutées surtout aux Dionysiaques champêtres, que se rattachait également la comédie mégarienne, une des productions les plus importantes du génie dorien, et qui devait faire naître plus tard la comédie d'Aristophane. Les mimes de Sophron, l'hilarotragédie de Rhinthon, la comédie proprement dite enfin des Doriens, appartiennent à l'histoire littéraire et ne nous intéressent ici que parce qu'elles nous révèlent un autre côté de ce génie national, qui allie la gaieté la plus folâtre et la plus audacieuse à la gravité et au sérieux les plus rigides. C'est encore à l'histoire littéraire qu'appartient la poésie lyrique, toujours chorale, toujours publique, et presque toujours religieuse, ainsi que la tragé-

die de Sicyone, qui n'est qu'une forme de la poésie lyrique. Elle est essentiellement une création originale et spontanée du génie dorien, dont elle a tous les caractères ; et on a tort d'y voir des formes qui se seraient, peu à peu et par mille transformations, dégagées de l'épopée achéenne ; elle est contemporaine de celle-ci, elle a sa source dans le culte national d'Apollon [1].

Il n'est pas étonnant que l'art plastique des Doriens porte l'empreinte du caractère national, au même point que leur musique, leur architecture et leur poésie. Il y avait dans l'esprit dorien un certain sensualisme robuste et sain, un goût prononcé pour la nature vigoureuse et sans voile. Cette disposition devait favoriser le développement de l'art, et les ouvrages qui en sont conservés prouvent avec quelle intelligence on cultivait l'étude dans les écoles de gymnastique de la nation. La beauté physique de la race, mûrie et ennoblie par la gymnastique, montrait la bonne voie à l'artiste, et la religion dominante, le culte d'Apollon, en révélant dans l'énergie de la figure du dieu et dans le caractère plastique de ses attributs le talent inné de la

[1] M. Curtius (*l. c.*, I, p. 535 et surtout 538) développe cette idée avec beaucoup de bonheur. Il y met surtout en jour le caractère du dialecte des lyriques doriens, qu'il considère comme une sorte de langage sacré et de convention, imposé par Delphes, et parfaitement distinct du dorien vulgaire et usuel. Conf. surtout ici les ch. XIX et XXIX de notre traduction.

race pour la statuaire, était propre à les guider par une échelle de création jusqu'au sublime de l'art. Il serait facile de prouver cependant que la tendance de l'art dorien était plus dirigée vers la mesure et l'ordre que vers l'abondance et le charme, et que, ici comme dans la musique, on s'efforçait de rester aussi fidèle que possible aux traditions [1].

Les causes qui empêchaient les Doriens de se livrer à la poésie épique — ils tenaient moins à rendre ce qui avait frappé leurs sens que ce qu'ils avaient éprouvé dans leur âme — firent qu'ils ne devinrent ni historiens, ni orateurs. Leur parole avait quelque chose de sententieux, de gnomique que l'on retrouve partout. La brachylogie (le laconisme), qu'Homère prête déjà au roi de Sparte, est restée proverbiale jusqu'à nos jours : « avare de paroles, mais énergique, il ne dit que des mots isolés, à la hâte. Il n'exerçait point une langue bavarde, mais sa parole frappait avec certitude, et sa noblesse fortifiait son âme. » (*Iliade* III, 213.)

On peut juger cette manière de parler de deux façons : ou c'est le signe d'un esprit qui se contente de désigner aussi simplement que possible les choses qu'il a à communiquer et qui donne la pensée nue, sans aucun vêtement qui la pare ; ou

[1] Pour l'influence de l'art dorien sur l'art samien et éginétique cf. les *Æginetica* d'Otf. Müller.

c'est une manière de parler affectée et recherchée qui veut imposer par le contraste de l'importance de la pensée et du peu de luxe dans les paroles. On peut admettre l'une et l'autre de ces explications. Moitié souriant, mais sérieux au fond, Socrate disait de Crète et de Sparte « que c'étaient les villes des Hellènes qui avaient la plus ancienne philosophie et le plus de sophistes ; seulement ces derniers cachaient leur science et feignaient d'être ignorants : aussi, si l'on parle avec le dernier des Lacédémoniens, celui-ci paraît d'abord comme peu habile dans la parole ; mais soudain il jette au milieu de la conversation un mot remarquable, rapide et en se ramassant sur lui-même comme un terrible guerrier qui lance le javelot. L'interlocuteur a l'air d'un enfant en face de lui, et cette sagesse, cet art, les femmes les partagent avec les hommes. » (Platon, *Protagoras*, 342.)

Le laconisme fut presque cultivé comme un art à Sparte ; on enseignait aux enfants à s'en servir avec facilité et promptitude, et les saillies spartiates étaient célèbres. Nulle part, en effet, la vie sociale ne fut plus gaie que dans cette ville où l'on avait élevé une statue au Rire. On comprend que Platon attribue les sentences des sept sages à une imitation du laconisme, que les énigmes, les proverbes et les apophthegmes, si populaires en Grèce, les sentences symboliques de Pythagore enfin, eurent tous une origine dorienne. Car Müller ne cessa de le répéter : la philosophie aussi bien que les beaux-arts et la poésie, loin d'être exclus de Sparte, y étaient cultivés avec le plus grand amour jusqu'à l'époque des guerres médiques, époque à laquelle Athènes commença à succéder à Sparte en qualité de capitale intellectuelle de la Grèce.

Aussi n'est-il pas étonnant qu'Anacharsis le Scythe, après avoir vécu parmi toutes les tribus grecques, ait jugé « qu'avec les Lacédémoniens seuls on pouvait tenir des conversations réfléchies et sensées. » Sans doute, la vie des autres Hellènes lui semblait une agitation inquiète, une aspiration continuelle sans but ; à Sparte seulement il avait trouvé le calme de l'esprit et le recueillement moral. Le caractère même des Doriens semblait les y porter : leur loisir absolu le favorisait. « L'âme des modernes est brisée par le travail depuis la première jeunesse, et, traînant ce joug jusqu'à un âge avancé, ils ne peuvent pas même entrevoir un état meilleur, car ceux à qui la faveur partiale du sort l'a accordé, ou cherchent volontairement le travail, ou tombent dans une paresse léthargique ; quant à une vraie vie, une vie pour vivre, peu en ont une idée, peu en éprouvent le douloureux désir. Chez les anciens ce désir était général ; la haine du travail régnait partout : mais les Doriens seuls surent s'en affranchir, et cet état de loisir constituait seul à leurs yeux la liberté.... Les exer-

cices guerriers, ceux du gymnase et de la musique, la chasse, l'activité politique, les cérémonies religieuses ; en hiver les récits près du foyer, remplissaient suffisamment cette vie d'une race privilégiée. »

Arrivé à ce point, et après avoir étudié tous les côtés et toutes les directions de la vie dorienne, Müller se demanda comment les Spartiates envisagèrent la fin de l'existence, ce qu'ils pensaient de la mort, et, dans l'absence de tout document à cet égard, il croit pouvoir conclure « que leur goût pour tout ce qui était net et clair, leur répugnance pour tout ce qui était indéterminé et illimité, devaient détourner leur esprit de la contemplation de la vie future. » La vie donnée leur suffisait, et leur mépris de la mort ne s'explique que par l'importance qu'ils attachaient à la perpétuité, non de la vie individuelle, mais de la vie générique de la famille et de la communauté.

L'espace ne nous permet guère de reproduire le beau résumé qui termine l'œuvre capitale de notre auteur. D'ailleurs, nous le dirons avec lui : des propositions abstraites épuisent-elles la nature compliquée d'un organisme vivant ? Est-il possible de résumer en deux mots le caractère d'un individu ? et tous les attributs que nous lui prêterons en donneront-ils une idée vivante ? La même chose n'aurait-elle pas lieu pour une nation qui n'est, après tout, qu'une grande personnalité ?

Toutefois, si l'individualité est une chose trop complexe pour que l'on puisse l'analyser et la réduire chimiquement en toutes ses parties, il n'en est pas moins vrai que certains éléments y dominent, et ce sont ces éléments qu'il faut essayer de démêler.

Parmi ces caractères saillants du Dorien, on sera frappé surtout par la tendance vers l'unité qui se manifeste dans leur vie. Rien de ce qui est individuel n'a de la valeur à ses yeux ; toute force trouve son but et son terme dans le tout. Le premier devoir, c'est de se soumettre à l'ordre de l'ensemble. Le rang que cet ordre assigne à chaque classe ou à chaque individu est immuable. C'est l'obéissance qui est le principe inspirateur de l'État, de l'éducation, de l'armée doriens, ce n'est point la liberté.

Cet ensemble complet, parfaitement réglé, dédaigne tous les éléments étrangers qui pourraient troubler son organisme ; il pousse l'indépendance jusqu'à l'exclusivisme, et, le cas échéant, jusqu'à l'hostilité envers l'étranger : on ne peut s'étonner de trouver un fond d'humeur martiale dans un peuple qui professe ces principes. Du reste, le Dorien ne fut guère plus expansif qu'il n'était accessible aux influences du dehors. De là, ce peu de talent et de goût pour le récit, cette habitude de recueillement et d'observation qui se trahit dans sa façon de parler. A l'antipathie pour les nouveautés

étrangères se joint une répugnance extrême pour les innovations et pour les transformations qu'entraîne le temps : fidèle aux traditions, la race dorienne est partout conservatrice ; si elle ne peut absolument arrêter le mouvement, au moins le progrès est-il chez elle imperceptible, lent, presque inconscient. C'est encore une sorte de principe conservateur qui impose à l'art comme à la vie des Doriens cette mesure que rien ne vient jamais enfreindre, cette *sophrosyné* qui vise toujours à maintenir l'équilibre et l'harmonie entre les facultés de l'esprit, comme entre les passions de l'âme, entre les activités de la vie publique comme entre les parties d'une œuvre d'art. Nulle aspiration vers l'infini, rien de mélancolique. L'existence donnée, on l'accepte, sans s'inquiéter de l'obscurité de l'avenir. Apollon vit dans la lumière. Le présent, dont on se contente, on sait en jouir sans mélange. Une sentimentalité doucereuse et rêveuse est inconnue au peuple dorien, qui est tout santé, force, virilité.

Quel est l'historien attentif qui oserait nier que le culte d'Apollon, la constitution crétoise et celle de Lycurgue, que les mœurs et l'art des Doriens ne soient les produits du même individu national ? et qui voudrait prétendre que les conditions extérieures, le séjour dans les montagnes, les agressions des voisins, puissent expliquer ce caractère ? « Non, comme les Hellènes furent Hellènes, non

par les circonstances extérieures, ni par un libre choix, mais par un ordre supérieur des choses, les Doriens en particulier furent Doriens parce qu'ils naquirent Doriens. Le pays est comme le corps d'une nation ; il agit sans doute sur elle, ne fût-ce que pour produire l'harmonie nécessaire du corps et de l'âme ; mais jamais les nations ne furent des masses indéterminées, qui eussent eu à recevoir de la nature matérielle leur destination et leur forme. »

Arrêtons-nous ici. De ce vaste plan d'une *histoire des cités et des tribus helléniques,* deux chapitres seulement ont été achevés par O. Müller. D'immenses matériaux avaient été accumulés par lui pour terminer le monument complet. C'est sans doute avec une prédilection marquée qu'il s'est arrêté à contempler le spectacle que lui offrait l'histoire du peuple dorien, type idéal à ses yeux, du Grec : c'est lui avant tout qu'il a voulu faire revivre tout entier. Pourtant on sait ses travaux sur les Pélasges en général[1], sur Égine, sur les Macédoniens ; et il faut lui rendre la justice qu'il essaya sincèrement de vaincre certaines antipathies peu justifiées, en entreprenant le même travail de reconstruction sur la race ionienne. Ses études sur l'Attique, sur les Éleusinies, sur Phidias, sur la tragédie athénienne, sur Pallas Athéné, n'étaient

[1] V. les *Etrusques* et l'appendice d'*Orchomène*.

que des préparatifs destinés à compléter cette histoire générale du peuple grec dont l'idéal ne l'abandonna jamais. Le chapitre sur *Athènes* dans l'*Histoire de la littérature grecque*, montre ce qu'aurait été ce dernier livre de l'œuvre : l'admiration la plus sincère à côté d'une sévérité souvent méritée, ce semble, pour le peuple athénien, l'amour profond, l'intérêt soutenu que lui inspire cette civilisation admirable, parlent dans chaque page de ce beau chapitre. Elles suffisent pour acquitter Otfried Müller de l'accusation d'avoir voulu dénigrer Athènes au profit de Sparte ; elles ne suffisent pas pour amoindrir le regret de tous les lettrés de ne pas posséder ce livre des Ioniens qui eût été le complément nécessaire des Minyens et des Doriens.

Cet héritage de M. Otfried Müller a été recueilli cependant par des mains dignes : on peut dire que M. Curtius, le savant distingué qui a pendant dix ans occupé la chaire d'Otfried Müller à Göttingen, et qui est peut-être avec M. Mommsen le représentant le plus éminent de la nouvelle école philologique, a fait pour la race ionienne[1] ce qu'O. Müller avait fait pour la race dorienne ; et le talent, l'érudition de l'historien de l'Ionie ne le cèdent guère à l'intelligence et au savoir de l'avocat des Doriens.

[1] V. *Die Ionier vor der ionischen Kanderung* (Berlin, 1855), et surtout les deux premiers volumes de sa *Griechische Geschichte*.

Sans entreprendre, comme un célèbre érudit anglais, la justification de la démagogie athénienne[1], la sympathie la plus sincère pour le peuple et le rôle historique d'Athènes anime sa belle *histoire grecque*, où la critique la plus sévère ne refroidit jamais cette seconde vue et cette passion qui sont aussi indispensables à l'historien qu'au poëte, et dont la réunion et la fusion complètes furent le trait caractéristique du talent d'Otfried Müller.

III

ARCHÉOLOGIE DE L'ART.

Les principes qui guident Müller dans ses recherches mythologiques et historiques, président aussi à ses études archéologiques et littéraires. Dans ces deux branches cependant, son activité est peut-être moins originale. Il y ouvrit moins des nouvelles voies qu'il ne résuma, en les extrayant, en les triant et en les contrôlant, les résultats as-

[1] Grote, *Histoire de la Grèce*, trad. par M. de Sadous, 19 vol. Paris, Lacroix, 1861 à 1862. Nous regrettons que M. Grote ait poussé la critique jusqu'au septicisme dans la première partie de son livre, ce qui en a fait un recueil de dissertations au lieu d'un récit historique ; et nous déplorons que le parti pris ait entraîné M. Grote à faire de la seconde partie une apologie de la politique aventureuse de la démocratie athénienne, parti pris qui fait de cette partie de son livre un panégyrique d'une valeur douteuse, au lieu d'une exposition épique des évènements.

surés des travaux du siècle. Son *Histoire de la littérature grecque* et son *Manuel d'archéologie* sont composés dans un but didactique pour la jeunesse et non pour le monde érudit. Que des idées nouvelles sur les points de détail y soient très-fréquentes, que l'ordonnance même soit une heureuse innovation, que certains chapitres puissent être considérés comme des monographies accomplies, je n'ai garde de le nier. Le caractère général de ces ouvrages n'en est pas moins celui d'une compilation, libre et indépendante, assurément, mais distinguée surtout par des qualités didactiques.

Les écrits particuliers de Müller sur des sujets d'archéologie et de littérature ancienne, des éditions excellentes d'auteurs classiques, prouvent qu'il ne fut point en ces spécialités un travailleur de seconde main, et je ne crains pas d'être contredit en soutenant que c'est le mérite de l'archéologue qui est le moins contesté des mérites de Müller. La faveur dont jouissent encore aujourd'hui ces deux ouvrages, l'un en forme de manuel, l'autre en forme de récit, traduits dans toutes les langues modernes, et publiés dans des éditions répétées en Allemagne, ne prouvent pas seulement que le style animé de l'écrivain sait attacher, que ces œuvres sont complètes, mais encore que leur auteur avait agi en connaissance de cause, qu'il avait été très-sévère dans son contrôle, qu'il n'a

accueilli que les faits parfaitement sûrs, qu'il a su deviner les progrès futurs de la science sur certains points, et qu'il n'a point été dépassé sur les autres.

On n'attendra pas ici une analyse du *Manuel d'archéologie* d'Otfried Müller, ouvrage si populaire, malgré son caractère tout scientifique[1]; on ne demandera pas davantage une énumération de tous les articles que notre savant a consacré à des questions archéologiques[2]. Le premier n'admet pas l'analyse, puisque ce n'est déjà qu'un résumé, et que son principal mérite est d'offrir au professeur qui enseigne des cadres plutôt que des développements. Les seconds traitent tous des points de détail, des monuments récemment trouvés, ou rendent compte d'écrits contemporains. J'essaierai de dégager de ces nombreux travaux, les vues d'ensemble, de suivre surtout le développement général de l'art grec, tel que Müller le comprenait : je dirai aussi en peu de mots les principes de l'art, la théorie si l'on veut, que professait l'auteur du *Manuel*.

[1] On sait, en effet, que quatre éditions très nombreuses de ce livre ont été épuisées en Allemagne, et qu'il en a paru successivement des traductions italienne, anglaise et française.

[2] Ces articles et dissertations sont au nombre de plus de cent trente, les uns en latin, les autres en allemand. On en trouvera les plus importants dans le deuxième volume des *Kleine Schriften*, II. p. 315 à 769.

Avant tout, quel est exactement le rôle de Müller dans cette branche de la science de l'antiquité? Ce que nous avons dit plus haut de la philologie classique en général s'applique également à l'archéologie en particulier. L'époque de la Renaissance étudia avec ardeur les monuments de l'antiquité et les recueillit avec amour. Une noble émulation anime des générations entières. L'intérêt historique est nul, on ne veut que jouir de tant de beauté. De là les restaurations si nombreuses, quelques-unes si accomplies de l'époque : on se rappelle les prodiges de Michel-Ange. Les antiquaires des dix-septième et dix-huitième siècles classent les monuments plus qu'ils ne les étudient. Abandonnés par les vrais connaisseurs de l'antiquité qui sont absorbés par la littérature ancienne, ils se perdent dans le détail matériel ; peu familiers avec la vie antique, ils se cramponnent avec une anxiété étroite aux règles académiques. La découverte d'Herculanum et de Pompéi, une connaissance plus étendue des édifices et des lieux historiques de la Grèce, d'Égypte et de l'Orient en général, l'acquisition des sculptures les plus remarquables des temples grecs, en dernier lieu, enfin, la trouvaille des tombeaux étrusques, tout cela, dominé par le grand esprit de Winckelmann, donne une impulsion nouvelle, et une direction toute différente à la science à partir de la seconde moitié du siècle dernier. Le premier dans un siècle

qui ne se distinguait point par son esprit historique, Winckelmann introduisit le sens, disons mieux, la divination historique dans l'archéologie. Amoureux de l'idéal classique, initié à la poésie des anciens, inspiré par ce soleil du Midi qui avait fait éclore tant de chefs-d'œuvre, Winckelmann rompit avec les traditions étroites de la règle académique et renouvela la science du beau.

Pourtant l'auteur de l'*Histoire de l'art* avait-il dit le dernier mot? Fallait-il s'arrêter là? Personne ne professait une admiration plus sincère qu'Otfried Müller pour l'homme sans lequel l'Allemagne n'aurait eu ni Lessing, ni Göthe. Il ne se dissimulait point cependant les nombreuses erreurs de détail que le grand archéologue n'avait pu éviter ; il devait être frappé par ce qu'il y avait d'absolu et d'exclusif chez l'homme du dix-huitième siècle, qui croyait pouvoir déduire toute l'originalité de l'art grec de l'influence climatérique et géographique : il ne pouvait se résoudre à ne pas voir dans la nation grecque une individualité active aussi accusée pour le moins que la nature environnante dont on voulait la faire dépendre. Que de motifs d'ailleurs pour reviser Winckelmann ! Pouvait-on ignorer les progrès que la science avait faits depuis la mort tragique de son inventeur? Tant de chefs-d'œuvre mis au jour ! tant d'autres déterminés enfin d'une façon définitive ! La philologie, de son côté, tout absorbée par l'étude des mots au dix-huitième

siècle, fouillant aujourd'hui tous les coins et recoins de la vie antique pour mieux saisir l'esprit grec dans l'infinie diversité de ses manifestations, l'histoire enfin quittant résolûment la voie dogmatique et moralisante pour rentrer dans le domaine qu'elle n'aurait jamais dû quitter, l'étude impartiale des faits, l'exposition critique des choses ; la cohésion, en un mot, ou, si l'on aime mieux, la totalité de l'existence ancienne, sinon rétablie, entrevue du moins et devinée ! Si grand que fût le fondateur de la science, son œuvre était à refaire.

Et d'abord l'œuvre de Winckelmann est incomplète. Elle n'est que l'histoire de l'art et le point de vue historique n'est pas le seul sous lequel il faille envisager l'art pour s'en faire une idée juste et complète. Il semblait nécessaire à Müller que celui qui abordait cette terre sainte se rendît d'abord un compte exact de la nature de l'art, qu'il eût un principe, une théorie, si l'on veut, mais qu'il ne l'abordât pas, comme l'empirique, en se livrant au hasard des impressions, et sans un critérium sûr de ce qui appartenait à son domaine et de ce qui lui était étranger. Rien ne fait mieux comprendre ce que nous avons dit dans le premier chapitre sur l'esprit philosophique qui a pénétré toute la science allemande.

L'art, selon Müller qui se rattache étroitement aux idées de Kant bien qu'il les combatte parfois,

consiste à donner une forme sensible à une activité de l'âme. Il n'a d'autre but ; et dès qu'il s'en pose un, il devient métier. La manière dont cette forme répond à cette activité de l'âme est nécessaire, on ne saurait donc l'apprendre ; forme et idée sont si étroitement unies, que celle-ci ne reçoit toute sa vie qu'autant qu'elle prend une forme : de là le caractère nécessairement créateur de l'art, qui procède de l'imagination, lors même que l'imagination a reçu son impulsion d'un objet réel. L'idée, ainsi revêtue d'une forme, ne peut jamais être une abstraction ; elle est toute d'intuition, essentiellement individuelle, ce qui explique l'absolue insuffisance de la langue à l'exposer.

Les lois de l'art, loin d'être des règles et des procédés, sont simplement, comme celle de la nature, les conditions auxquelles l'âme humaine peut créer des formes qui soient adéquates à son émotion donnée. Chaque faculté de l'âme exige donc une forme différente dont les lois sont ou des proportions mathématiques ou les formes de la vie organique. Il ne suffit pas cependant que ces lois, ou pour mieux dire ces conditions, soient observées pour produire une œuvre d'art ; il faut encore que les formes de l'art soient belles, et elles ne sont belles qu'autant qu'elles émeuvent l'âme d'une façon bienfaisante, saine et conforme à sa nature ; il faut enfin que l'œuvre d'art soit une, et forme une totalité, puisque l'idée artistique est un orga-

nisme complet et complexe, un individu et non une abstraction.

Quant à la division de l'art, elle repose sur la qualité des formes au moyen desquelles il manifeste l'activité de l'âme. Or toutes les formes qui ont des lois, en d'autres termes les proportions mathématiques et les corps organiques, peuvent devenir des formes de l'art. Les premières exprimeront les idées vagues (rhythmique, musique, architecture), les seconds les idées déterminées : de là la liberté illimitée des arts qui se servent des proportions mathématiques, la dépendance de ceux qui emploient les corps organiques pour rendre leur idée.

Toute forme suppose une grandeur dans le temps ou dans l'espace, dans la succession ou dans la coexistence. Les arts dont les formes appartiennent aux temps exclusivement, ne peuvent se manifester que par le mouvement : ce sont la musique et la rhythmique ; ceux qui se servent et des proportions de temps et des proportions de l'espace n'ont d'autre instrument que le corps humain ; ce sont l'orchestique et la mimique. Les arts qui se renferment dans l'espace n'ont que deux moyens de se produire : les formes géométriques et les corps organiques. Ceux qui se servent des premières, l'architecture, la fabrication d'ustensiles et de vases, n'ont jamais le caractère de l'art pur, puisqu'ils poursuivent un but pratique : ils ne participent de l'art qu'autant qu'ils joignent à ce but pratique l'effort d'exprimer une idée.

Restent les arts qui représentent les corps organiques, soit qu'ils les imitent servilement, soit que l'esprit de l'artiste, par une divination intuitive, conçoive des formes organiques idéales que la réalité ne lui a point fournies. Ils se divisent à leur tour en arts plastiques et arts graphiques, selon qu'ils reproduisent les formes corporellement et en relief, ou au moyen de l'ombre et de la lumière sur une surface plane. Ce sont ces trois arts, géométrique, plastique et graphique, qui forment l'objet de la science spéciale dont il s'agit ici [1].

L'activité artistique, en tant qu'elle dépend de la vie morale d'un individu ou d'une nation, est individuelle ou nationale. Le caractère qu'elle en reçoit est ce qu'on appelle le style. La religion ouvrant à l'homme un monde idéal qui a besoin d'une représentation matérielle inspire l'art plus que toute autre activité ; elle le fera d'autant plus que ces idées se rapprochent plus des formes organiques, comme cela fut le cas chez les Grecs : les religions mystiques n'ont pas d'art. Du mo-

[1] Les arts de la parole se distinguent profondément de tous ceux que je viens d'énumérer ; cependant j'avoue que la définition d'Otfried Müller me semble absolument insuffisante, et qu'il a méconnu la nature de cet art en ne le rattachant pas à ceux qui, comme la musique, ont leur condition d'être dans le temps. Si je n'insiste pas, c'est que la question est hors du sujet qui nous occupe.

ment où les conditions nationales et historiques se pétrifient au point d'entraver la liberté de l'artiste, elles créent des types qu'elles leur imposent et qui détruisent l'art. De tout cela résulte qu'un peuple et un temps où une vie morale intime et active, soutenue plutôt qu'entravée par les formes positives de la religion et des coutumes, se joint au don de saisir vivement les formes organiques de la nature, et à une certaine dextérité technique, seront particulièrement favorables à la perfection de l'art : jamais peuple ni temps ne réunirent mieux ces conditions que le peuple grec au temps de Périclès.

Comment les arts plastiques se développèrent-ils chez les Grecs ; tel est le sujet que Otfried Müller étudie avec un soin scrupuleux et avec une intelligence supérieure. Cependant, quelles que soient l'originalité de ses vues, la sûreté de ses études et la nouveauté de ses recherches, il n'eût fourni qu'une seconde édition de Winckelmann, s'il s'en fût tenu là. Il ne crut pas avoir épuisé son sujet parce qu'il en avait montré les transformations successives de l'art et le caractère que lui avait imprimé chaque peuple et chaque époque. Après le procédé historique, il appliqua le procédé systématique, en étudiant tour à tour l'architecture et la fabrication des vases, les arts plastiques et les arts graphiques selon les diverses matières employées ; les formes, enfin, de l'art plastique, depuis le corps de l'homme jusqu'aux vêtements et attributs reproduits dans l'art. Cela ne lui suffit pas encore, et après avoir raconté l'histoire de l'art, après en avoir exposé le système, il en discute les objets ; et cette partie de son livre est peut-être la plus instructive : il étudie successivement les divinités, les héros, les sujets historiques, les athlètes et jusqu'aux animaux qui formaient les sujets habituels de l'art grec. En effet, de même que, dans l'exécution du matériel qu'il emploie, dans les formes qu'il donne à son œuvre, l'art dépend de la nature réelle qui l'entoure ; il dépend, quant aux objets qu'il revêt de ces formes, de la somme positive d'idées, de traditions, de croyances, de coutumes, au milieu desquelles il se produit. Quelle que soit la liberté de l'artiste, elle ne va pas jusqu'à l'arbitraire ; il ne peut créer des êtres moraux qu'autant que la première idée lui en est fournie par son entourage. Ces objets positifs, il les trouve soit dans la réalité, soit dans le monde moral de sa nation et de son époque ; en d'autres termes, il rend ou des êtres historiques, ou des êtres religieux et mythologiques. Il est naturel que chez un peuple artiste, ces derniers sujets soient les sujets préférés, parce que l'activité de l'artiste peut s'y manifester avec plus de liberté et plus complètement.

Le cadre de ce travail ne nous permet pas d'entrer dans le détail de cette curieuse étude de Mül-

ler, sur le caractère de chacun des dieux et des héros que l'art grec a représentés : elle a souvent été attaquée ; on a trouvé surtout, avec raison peut-être, que Otfried Müller a eu tort de se souvenir trop de ses études des diverses races et d'avoir donné une importance un peu exagérée au caractère national des divers héros. Quoi qu'il en soit, cette troisième partie de l'*Archéologie* ne saurait assez être étudiée par les artistes du jour : je ne pense pas qu'ils puissent trouver nulle par une lecture plus substantielle et plus instructive. Une traduction de cette partie, dégagée de tout appareil d'érudition, devrait être entre les mains de tous nos jeunes sculpteurs.

N'oublions pas, cependant, que notre rôle ici est celui de l'historien, non du critique, et ne nous laissons pas tenter par l'intérêt de cette étude, jusqu'à perdre de vue ce qui doit nous occuper avant tout. Dans ce grand tableau de la vie du peuple grec qu'a voulu dérouler Otfried Müller, dont nous avons déjà vu la partie religieuse et légendaire, l'histoire et les institutions politiques, les mœurs de la vie privée, et dont les deux volumes de traduction qui suivent montreront la partie littéraire, dans ce tableau général, quelle est la place et l'importance de l'art ? Et pour répondre à cette question ayons recours aux mille ressources que nous offrent à côté du *Manuel*, les nombreux articles de notre savant, ceux surtout où il a repris, avec

tant d'ardeur, sa thèse favorite de l'originalité de la civilisation grecque [1].

Entre toutes les branches de la race aryenne, le peuple grec est celui où la vie morale et matérielle, l'intelligence et les sens se trouvaient dans l'équilibre le plus heureux. On dirait que dès l'origine il ait été prédestiné à la mission de créer les formes de l'art, quoiqu'il fallût une longue croissance et bien des conditions favorables pour que ce sens artistique, dont on reconnaît l'activité précoce dans la mythologie et la poésie, pût devenir art plastique. Car, qui oserait le contester, l'âme du peuple grec était, pour ainsi dire, enceinte de l'art longtemps avant que les progrès de la technique lui permissent de mettre au monde ce fruit divin. Il y eut un art en sommeil si je puis dire ainsi, un art en puissance, avant qu'il fût en acte. Comment expliquerait-on autrement la description homérique du bouclier d'Achille, orné des plus belles conceptions de l'art, à une époque où l'on n'avait pas commencé encore à frapper les monnaies les plus grossières?

Cet art en puissance, cette façon de comprendre le beau, est déterminé, cela est évident, par la nationalité. C'est elle qui imprime son cachet. Comme le mythe et la poésie, comme la religion et la lan-

[1] V. spécialement *Kl. Schriften*, II, p. 315 et suiv., et p. 523 et suiv.

gue, la conception du beau appartient à ce peuple, et n'a pu être empruntée à aucun autre, puisqu'elle est un des éléments qui constituent son individualité. Comment imposer à un peuple, à moins de l'avoir tué préalablement dans son âme et dans sa vie la plus intime, comment lui imposer de dehors son idéal? Un peuple n'est pas une matière inerte, une table rase sur laquelle on puisse arbitrairement inscrire et imprimer ce qui bon semble. Vous pouvez lui apporter des instruments qui le mettent à même de révéler son caractère, vous ne pouvez lui donner un caractère ; vous pouvez fort bien lui fournir votre alphabet, vous ne lui porterez pas votre langue ; vous lui enseignerez à manier le ciseau, vous ne lui enseignerez pas quelle idée il doit se faire des choses surnaturelles. Ce qui est mécanique peut voyager et se transmettre, ce qui est l'essence même d'un caractère est inné en lui.

L'histoire ne justifie pas plus que la réflexion, la théorie d'une origine asiatique de l'art grec ; et Otfried Müller, en se plaçant résolûment sur le terrain de Winckelmann, si ardemment convaincu de l'autochthonie de l'art grec, a mieux fait que de suivre un exemple illustre ; il a prouvé par les faits que l'art hellénique ne doit rien à l'Égypte, ni aux Phéniciens. Sans doute, il y a une certaine parenté, une solidarité même entre les peuples de l'Asie et de l'Europe ; mais elle ne s'étend point aux Sémites, ni aux Chamites ; et avec les Japhétides eux-

mêmes ces relations, loin d'être produites artificiellement, sont des relations naturelles et ne vont pas plus que celles qui existent entre les diverses langues indo-européennes, jusqu'à porter tort à l'individualité de chacune des nations dont cette grande famille se compose. De toutes les races asiatiques, la race phrygienne seule semble vraiment proche parente du peuple grec ; et presque tout monument de la civilisation phrygienne est perdu pour nous.

Les défenseurs de l'influence égyptienne doutent que deux peuples aient pu habiter si près l'un de l'autre, pendant des siècles entiers, sans agir l'un sur l'autre ; mais il n'y a que les peuples en décadence qui acceptent les influences étrangères, et les Pélasges étaient un peuple plein de vigueur et de santé qui repoussait énergiquement les importations, hostiles à ses yeux. Les Germains ont-ils accepté les mœurs ou les institutions romaines? Et leur dieu Wodan est-il devenu le Mercure des Italiens, parce qu'il a plu à Tacite de l'appeler ainsi? D'ailleurs, si elle avait existé, cette influence, on en trouverait des traces ; mais où donc est cet antique Homère des Phéniciens ou des Égyptiens dont le poëte de Smyrne a emprunté ou imité la beauté, le plan, l'ordonnance de son œuvre et les secrets de son style?

Quant aux immigrations primitives, il est prouvé aujourd'hui qu'à part celle de Pélops le Phry-

gien[1], ce sont là autant d'inventions d'un âge postérieur; et une étude approfondie des cultes locaux et de leurs origines n'a pu découvrir nulle part des traces égyptiennes, rarement des vestiges phéniciens. Rien n'est donc plus arbitraire que d'identifier telle divinité grecque avec telle divinité asiatique; Athéné avec Isis, par exemple, comme Tacite identifiait le Wodan des Germains avec le Mercure des Romains.

Les monuments eux-mêmes parlent plus haut encore contre ces hypothèses d'un emprunt fait à l'Égypte. Les œuvres sculpturales les plus antiques de la Grèce, les Hermès si fréquents en Arcadie, n'ont pas plus de rapport avec la statuaire égyptienne, qui ne montre jamais ces pierres carrées à têtes barbues, que les trésors d'Atrée dans l'Argolide, de Minyas à Orchomène, ne se rapprochent de l'architecture des Égyptiens, qui ignoraient encore les éléments de l'art de voûter. Que l'on compare les lions de Mycènes aux lions de granit du Capitole, et qu'on dise s'il y a un seul détail que ceux-là puissent avoir appris de ceux-ci. Les médailles les plus anciennes ne sont pas moins instructives. Malgré quelques ressemblances toutes fortuites et qui s'expliquent par la maladresse inhérente à l'enfance de l'art, — l'habitude de donner aux profils

[1] Et probablement celle de Cadmus l'Égyptien; V. l'ouvrage de M. Lenormant cité plus haut.

des yeux vus de face est de ce nombre; — malgré ces rapports plus apparents que réels, on retrouvera partout le type national des Grecs, tel que nous le verrons plus librement reproduit par l'art classique : ce type qui avant l'émancipation de l'art se transmettait servilement, comme les types byzantins s'étaient imposés aux artistes chrétiens jusqu'à la venue de Cimabué.

Et l'architecture, qu'est-ce donc que la Grèce a emprunté ou imité de l'art égyptien? Qu'a donc de commun le temple dorien, si harmonieux dans sa simplicité, ce temple qui ne relève que de lui-même, qui n'essaie de rien imiter, qui, depuis son humble naissance d'une charpente de bois, s'est développé sans jamais renier ou oublier son origine, qu'a-t-il de commun avec l'édifice égyptien toujours destiné à imiter la nature végétale, et cherchant constamment autour de lui un modèle qu'il puisse reproduire[1] ?

Les Ioniens, il est vrai, moins exclusifs que leurs frères doriens, étaient plus accessibles qu'eux aux influences étrangères. Nous les voyons même adopter le costume perse, pour l'échanger toutefois bientôt contre la mode lacédémonienne, ainsi que Thucydide nous l'apprend; et plus d'un trait propre à l'art ionien se retrouve dans les ruines de

[1] M. Curtius (*l. c.*, I, p. 510 et suiv.) adopte complètement cette manière de voir. C'est tout au plus qu'il admet l'existence de quelques procédés techniques empruntés à l'Asie.

Persépolis. Quant à leurs rapports avec l'Égypte ils ne peuvent être contestés. Toutefois ces rapports ne remontent pas au delà du sixième siècle, et la question ne peut être résolue qu'autant qu'on la retourne. N'est-il pas bien plus probable que les Ioniens, si supérieurs dès lors en civilisation aux peuples de l'Orient, leur ait apporté leur art, plutôt que de le recevoir d'eux ? On connaît l'ordre de Psammétichos enjoignant à tous les enfants égyptiens d'apprendre le grec ; a-t-on jamais entendu parler d'un compatriote de Périclès apprenant l'égyptien pour s'initier dans la civilisation de l'empire du Nil[1] ?

Au temps pélasgique, quelques sanctuaires, quelques citadelles construites sans art, formaient les centres d'une société primitive et peu cultivée encore ; mais dès l'âge héroïque les édifices publics se couvrent d'airain et de marbres variés, et affectent des formes gracieuses et imposantes ; un grand luxe se déploie dans les palais des rois, et il est possible que la première impulsion en soit venue de l'Asie Mineure. On n'a qu'à lire attentivement

[1] M. Curtius que nous citons si souvent, parce que son *Histoire grecque* est bien le résumé des derniers travaux de l'Allemagne et montre d'une façon éclatante la trace indélébile de l'action d'Otf. Müller, M. Curtius (*l. c.*, p. 512 et suiv.) présente l'architecture des Athéniens comme une fusion entre le style dorien et le style ionien, et il croit trouver une fusion analogue des principes opposés dans la littérature et la politique athéniennes.

les poëmes d'Homère pour se convaincre de l'existence bien réelle de cet art des temps héroïques, et c'est le mérite d'Otfried Müller d'avoir appelé l'attention sur cette source trop négligée par Winckelmann. Il est vrai que l'art grec abandonne plus tard cette direction ; de ce luxe demi-barbare, elle revient à la simplicité grandiose des monuments doriens ; mais il ne faut pas oublier que le développement d'une nation ne suit pas toujours une ligne droite : on ne peut dire absolument d'aucune période qu'elle soit, et qu'elle ne soit que la préparation de la période suivante : chacune d'elles développe une chose qui lui est propre et que la génération suivante abandonne pour en poursuivre une autre. Souvent aussi, l'esprit d'une nation prend diverses routes pour atteindre son but, et ne se maintient dans celle qu'il a choisie qu'après de longs tâtonnements. Le temps que chante Homère avait donc son art et son luxe, et si la sublime majesté du temple dorien lui était étrangère, il avait en revanche des édifices tels que les trésors d'Atrée, de Minyas et de Ménélas.

Par le retour des Héraclides, les Doriens, venus des montagnes du nord de la Grèce, deviennent prépondérants en Grèce. Dans aucune tribu le sens de l'ordre, de l'équilibre, de la symétrie propre aux Hellènes, ne fut plus prononcé ; et c'est ce caractère qui enfanta l'architecture sacrée des Doriens, sorte d'épuration, d'ennoblissement des tentatives

explication d'une énigme par une énigme ; il a

antérieures de l'art, et digne pendant de la constitution politique, de la musique et de la poésie doriennes. Ce n'est que vers le commencement du sixième siècle que se développe l'art ionien, plus riche et plus gai qui répond de même à l'esprit ionien plus malléable, plus mobile et plus ouvert à l'influence des mœurs et de l'art asiatique. Quant à la sculpture, elle ne s'occupe guère dans ces premiers temps qu'à orner des ustensiles ou à fabriquer des idoles pour le culte, où il s'agit moins de produire l'idée qu'on se fait de la Divinité, que de fournir une figure traditionnelle du culte, un *signum Dei*, pareil à nos madones de bois du moyen-âge. L'art plastique reste donc un métier appliqué à remplir certains buts d'utilité : l'esprit n'y est encore qu'en germe ; et le sens de la beauté humaine et de sa portée idéale, ce sens si profondément enraciné dans le génie grec, ne trouve une satisfaction et un aliment que dans les arts orchestiques. Le dessin reste grossier et informe.

Ce fait a beaucoup préoccupé les archéologues modernes. Comment expliquer cette longue léthargie de l'art grec? Ce type qui se retrouve si fréquemment dans les idoles du temps n'était-il pas le résultat d'une loi générale et sévère, partie d'Égypte et scrupuleusement observée en Grèce, d'une loi qui en imposant une forme conventionnelle et invariable empêchait la liberté et l'originalité de se produire? Müller a victorieusement réfuté cette

explication d'une énigme par une énigme ; il a prouvé qu'il n'existait point alors de caste sacerdotale qui eût pu astreindre l'artiste à ses lois rigoureuses ; il a démontré, pièces en main, que la variété des figures informes produites à cette époque par les artistes grecs est si grande qu'on ne saurait songer à un type général, à une loi réglementaire comme en Égypte. Par contre, il s'applique à prouver que ce fut le métier qui alors empêchait l'art de naître, le métier qui produit des objets exigés par l'usage général, et conformes à leur destination pratique, tandis que l'art s'efforce d'exprimer une vie morale par une forme extérieure qui répond à cette vie. Le procédé des sculpteurs grecs resta donc un métier tant qu'ils ne songèrent qu'à pourvoir aux besoins du culte en fabriquant des poupées ou des images de bois. On pouvait en fabriquer en quantité déjà pour le culte domestique et public de ces idoles, comme on fabriquait des pots et des marmites pour la cuisine, avant que personne n'eût l'idée qu'il fût seulement possible d'exprimer dans la pierre ou l'airain, par le geste ou la physionomie, le sentiment intime de la grandeur et de la puissance de ces divinités. Quelle pensée audacieuse, pensée qui semblait défier l'impossibilité, que de prendre une idole quelconque de Zeus, idole dont la forme était indifférente, dont les attributs seuls pouvaient dire quelque chose, mais à laquelle la foi naïve rattachait des idées d'autant

plus dévotes qu'elles lui étaient moins inspirées par l'expression de l'objet adoré, de prendre cette idole pour en faire une image qui exprimât la clémence et la majesté, la force et la douleur! On peut facilement s'imaginer qu'on pût ne pas songer à une telle animation de la matière, même à une époque qui avait déjà le goût très-développé dans d'autres arts, où des danses pleines de dignité ou de sérénité exprimaient déjà les sentiments les plus divers, où le jeune homme, accompagné du son de la flûte, déployait dans les luttes du pentathle la grâce en même temps que l'adresse, et où un grand nombre de poëtes et de chanteurs savaient reproduire dans les formes les plus variées les légendes antiques et les émotions du moment. On peut même dire que dans un temps où l'homme s'appliquait surtout à développer sa beauté, où l'adolescent, élevé d'après les principes doriens, paraissait dans la démarche, le regard, la physionomie, dans toute son apparition en un mot, une belle image de la vertu et de la *sophrosyné,* ou lorsque, la joie de la victoire sur le front, la noblesse dans chacun de ses mouvements, il conduisait un péan d'Apollon, il devait sembler le plus sublime *agalma* du bien, on peut soutenir que dans ce temps l'imitation en airain ou en pierre de cette beauté devait être plus que jamais étrangère à l'esprit de la nation. Au moins était-il naturel que l'orchestique et la gymnastique, c'est-à-dire les

arts qui ont pour instrument de représentation le corps humain lui-même, fussent cultivés avant les arts plastiques. Or, leur développement appartient aux deux premiers siècles de l'ère o'ympique ; et pendant tout ce temps la sculpture fut un métier héréditaire qu'on cultivait tel qu'il avait été transmis par les générations précédentes, sans que personne osât produire une originalité individuelle fortement marquée, jusqu'à ce que le temps fût écoulé que les lois organiques de la vie hellénique avaient prescrit, et que s'allumât l'étincelle vivace de la force créatrice qui allait produire en peu de lustres plus que tous les siècles précédents.

En se demandant d'où partit cette impulsion, on se convaincrait bientôt que vers le commencement du sixième siècle les circonstances extérieures se réunirent aux conditions intellectuelles du peuple grec pour donner une impulsion nouvelle aux arts plastiques. Le commerce avec les peuples de l'Asie et de l'Égypte, en donnant plus de richesse, fournit des aliments nouveaux à l'esprit ; les tyrans s'efforçaient d'occuper l'attention et les mains de leurs sujets par des travaux brillants. D'un autre côté, la poésie épique, qui avait préparé et défriché pour l'art le champ de la mythologie, avait épuisé ses sujets ; la poésie lyrique et dramatique naissaient ; les arts de la danse et de la lutte, qui développaient et montraient la beauté du corps, étaient arrivés à leur apogée, grâce surtout aux soins que leur

donnaient les Doriens; et en même temps qu'ils laissaient dans l'imagination le souvenir des belles formes et qu'ils en inspiraient l'enthousiasme, ces arts éveillaient le désir de perpétuer par des monuments de la statuaire la mémoire de la force des athlètes vainqueurs. C'est l'éducation des athlètes, en effet, qui conduisit l'art plastique vers une étude plus exacte de la nature. Bientôt nous voyons des figures pleines de vie remplacer dans le temple des dieux les trépieds et les cratères, presque les seules offrandes jusque-là. Cependant l'imitation des formes de la nature a encore un caractère sévère, comme cela est le cas dans tous les arts cultivés avec amour et conscience ; et le souvenir des images de bois gène souvent et entrave l'essor de l'artiste.

C'est pourtant cette période où l'art se montre peut-être plus puissant que dans toute autre ; sans doute il ne crée pas un aussi grand nombre d'œuvres aussi admirables que celui des époques suivantes ; mais il crée dès lors ces caractères idéals qui sont le signe distinctif et qui sont la supériorité de la sculpture grecque ; et il marquait d'autant plus nettement ces caractères, qu'il était plus éloigné encore de donner une expression à des émotions passagères. Comme les dieux avaient été jusque-là des individus poétiques, ils deviennent désormais des figures plastiques déterminées, et la période suivante trouve déjà les points de départ

ou pour mieux dire les germes, modifiables à la vérité, de toutes ces créations.

Les guerres des Perses éveillèrent en Grèce le sentiment de la puissance nationale qui avait sommeillé jusque-là. Athènes, merveilleusement appropriée par le caractère de ses habitants à devenir le centre de la civilisation grecque, s'empara avec une grande adresse des ressources qu'offraient les circonstances et arriva ainsi rapidement au plus haut degré de puissance qu'ait jamais possédé une cité. D'abord elle n'emploie qu'à ses fortifications les immenses richesses qui lui affluaient en ce moment et dont la guerre avec les Perses, assez négligemment poursuivie, n'absorbait qu'une part minime ; bientôt elle s'en servit avec une magnificence grandiose, pour orner la ville de temples et d'autres édifices publics.

Tandis que dans ces monuments de l'architecture se trahissait avec éclat cet esprit artistique propre à la nation et qui unit si heureusement la majesté à la grâce, l'art plastique, émancipé par l'esprit libre et vivace de la démocratie athénienne de toutes les entraves d'une antique rigueur, pénétré de l'esprit grandiose et puissant de l'époque périclééenne, atteint son apogée par Phidias. On reste cependant fidèle sinon à la lettre, du moins à l'esprit des anciens Hellènes, et une dignité tranquille, le calme de l'âme reste le cachet des chefs-d'œuvres admirés du temps. La religion des pères

continuait à être l'inspiration des fils. Non que le sculpteur se fût proposé de faire comprendre ou d'illustrer par des statues certaines idées fondamentales du système religieux de l'antiquité qu'il eût conçues dans sa tête comme autant d'abstractions. Ils n'étaient point théologiens et leurs œuvres, pour employer l'énergique image d'Otfried Müller, ne devaient point servir « d'hiéroglyphes de la théologie naturaliste des Grecs. » L'artiste savait autant et pas plus de sa religion que tout homme du peuple, et comme Sophocle transformait librement un mythe en tragédie, il traduisait librement l'idéal religieux à la façon d'un Raphaël créant une figure du Christ sans songer à représenter symboliquement le *Verbe*. L'esprit de l'art athénien s'impose vite à la Grèce entière, bien que l'art soit cultivé avec succès dans d'autres contrées de la patrie commune, et surtout parmi les industrieux et démocratiques Argiens qui donnent à la Grèce le législateur de l'art académique, Polyclète. En général, on n'a pas assez remarqué l'influence du caractère national sur les diverses écoles de sculpture, quoique cette variété des caractères nationaux soit une des formes les plus caractéristique de la vie grecque, et qu'il soit naturel de supposer que le Dorien cultiva l'art dans un autre esprit que l'Ionien, que le Grec d'Asie Mineure y exprima d'autres idées que celui du Péloponèse. On n'a eu des yeux que pour l'art de

Phidias et de Polyclète, c'est-à-dire pour le style qui par sa beauté s'imposa à la Grèce entière, comme autrefois le langage d'Homère était devenu le langage poétique de toutes les races helléniques, comme la prose attique allait devenir, grâce aux grands écrivains d'Athènes, la langue de tout Grec cultivé. Cependant, cette hégémonie de l'art athénien allait périr en même temps que son hégémonie politique.

La guerre du Péloponèse, en ruinant le trésor d'Athènes par des dépenses de guerre qui dépassent les revenus, déchirent en même temps les liens qui rattachaient les écoles du Péloponèse à celles d'Athènes. Plus grave et plus profonde encore fut l'action exercée par la révolution morale d'Athènes, métamorphose à laquelle la peste n'avait pas laissé de contribuer en enlevant la génération vigoureuse de la vieille Athènes pour en laisser une plus faible et plus pauvre. Le sensualisme et la passion d'un côté, la culture sophistique et oratoire de l'esprit et de la parole de l'autre, remplacent la ferme sagesse d'autrefois guidée par l'instinct le plus sûr. Le peuple grec a brisé les barrières des vieux principes, et, comme la vie publique, les arts se ressentent du désir généralement répandu des jouissances et du besoin universel des émotions violentes. C'est à cet esprit du temps que se rattachent les artistes qui, dans la première moitié du quatrième siècle av. J.-C., font

20.

entrer l'art dans une phase nouvelle. Comparées aux ouvrages de la génération précédente, les créations de Scopas, de Praxitèle et de Lysippe trahissent plus de pathétique, plus d'inquiétude, moins d'équilibre, toutes choses qui, on ne saurait le nier, fournissent à l'art tout un champ nouveau d'idées inexploitées encore. Malheureusement le goût des jouissances momentanées et personnelles empêche les grandes entreprises nationales, et l'art demeure sans encouragement public, jusqu'à ce qu'il conquière la faveur des rois de Macédoine.

On conçoit aisément quelles durent être les tendances nouvelles qu'imprima à l'art ce rapport de service et de cour. Sans doute, le fait d'un prince grec conquérant l'empire des Perses, de généraux fondateurs de dynasties, donna à l'art plus d'une occasion de produire des œuvres originales. Des villes nouvelles, organisées à la grecque, naquirent au milieu des pays barbares. Les dieux grecs reçurent des sanctuaires nouveaux. Les cours des Ptolémées, des Séleucides, des Euménides, ne cessaient de donner de l'occupation à l'artiste. D'un autre côté, on ne saurait le nier, ces relations plus étendues agrandissent l'horizon des artistes grecs: les merveilles de l'Orient les excitent à rivaliser avec lui dans le colossal des proportions et la richesse de l'ornement. S'il n'y eut jamais fusion entre les deux directions de l'art, et l'on comprend qu'Otfried Müller ait insisté sur ce point, c'est que

les nations de l'antiquité étaient d'autant plus exclusives qu'elles avaient un caractère plus individuel et qu'elles s'étaient développées plus indépendamment les unes des autres; c'est aussi que pendant des siècles encore une ligne de démarcation très-nette séparait les conquérants des conquis de l'Asie et que les villes grecques forment, pour ainsi dire, des îles de civilisation hellénique au milieu de l'océan barbare. D'ailleurs, les villes de la mère patrie restent toujours les foyers et les sièges de l'art: il n'y a que peu d'artistes qui soient venus des colonies orientales; et aucune des cours nouvelles ne fit naître une véritable école.

Pourtant, il fallait un œil exercé pour surprendre les symptômes de la décadence dans l'art: longtemps encore, l'esprit de l'art de Phidias vécut dans les âmes d'élite nourries des saines traditions, et empêcha de voir l'influence fâcheuse qu'exercèrent, sur la majorité des artistes et du public, les conditions nouvelles de la vie nationale: la corrélation intime de l'art avec la vie politique d'États libres s'affaiblissait, l'illustration et le plaisir d'individus riches ou puissants en devenaient peu à peu le but principal. Comment ne se serait-il pas égaré, quand on lui donna pour tâche soit de satisfaire l'esprit d'adulation des villes serviles, soit les caprices de souverains rassasiés d'éclat et de luxe, et de fournir à la hâte des œuvres brillantes à la pompe des fêtes de cour? N'oublions pas

que les grands sujets étaient épuisés, que l'art grec venait de parcourir dans son entier le cycle de créations nobles et dignes qui lui étaient propres et qui avaient composé le sujet de sa mission spéciale. Comment l'activité créatrice ne se serait-elle pas relâchée, une fois qu'elle eut produit toutes les figures originales et toutes les conceptions originales de la nation ? ou si elle ne se relâchait pas, comment ne se serait-elle pas égarée en cherchant d'une façon maladive des inventions nouvelles et anormales ? Aussi, ne faut-il pas s'étonner de voir l'art de cette époque se plaire tantôt dans la miniature, tantôt dans le colossal, aujourd'hui dans le fantastique, demain dans le voluptueux ; de voir les meilleures même des œuvres de l'époque, celles qui sont le plus libres de ces tristes écarts, viser, d'une manière plus ou moins déguisée, à l'*effet*, chose inconnue à l'art sévère et chaste du cinquième siècle.

Comme toute l'histoire de l'humanité civilisée (l'Inde exceptée) se concentre à Rome à partir des derniers temps de la République, l'histoire de l'art a également son théâtre dans la ville éternelle après la période que nous venons de caractériser. Pourtant ce ne sont point les talents italiens, c'est la force des armes romaines qui lui assigne ce théâtre nouveau. Quoique parents des Grecs, les Romains étaient d'une étoffe plus robuste, plus grossière aussi et moins délicatement

organisée que les Grecs. Leur esprit se tournait de préférence vers les préoccupations de la vie pratique, que ce fût celle de la communauté, comme dans les premiers temps de leur domination universelle, ou celles de l'homme privé, ainsi que cela eut lieu après la perte de la liberté. Conserver la *res familiaris*, l'augmenter, la protéger, fut pour eux un devoir presque sacré. La naïveté insouciante, la liberté désintéressée de l'esprit qui crée les arts, en s'abandonnant sans réserve aux inspirations intimes, leur étaient étrangères. La religion elle-même, mère de l'art chez les Grecs, était surtout pratique chez les Romains, et dans sa forme primitive quand elle ne fut encore qu'une émanation de la discipline étrusque, et dans sa forme postérieure, alors qu'elle s'appliqua à déifier les idées abstraites de la morale et de la politique. Pourtant, cette direction pratique s'unissait chez les Romains à une certaine grandeur qui dédaignait tout ce qui était mesquin, ennemie des demi-mesures, et qui satisfaisait, d'une manière complète et grandiose, chacun des besoins de la vie, maintenant ainsi à une certaine hauteur, sinon tous les arts, du moins celui de l'architecture.

Le caractère de l'art romain ne subit pas moins de transformations que celui de l'art grec : tout d'emprunt pendant la période qui s'écoule depuis la prise de Corinthe jusqu'à l'avénement d'Auguste, exercé par des artistes grec et dans l'esprit

grec, il reçoit une direction différente par les habiles princes de la maison d'Auguste et des Flaviens qui savent, par d'immenses entreprises architecturales, procurer au bas peuple des jouissances et des plaisirs qui lui font oublier la vie politique ; et quelque éloigné qu'on fût de l'antique simplicité, la décadence du goût est plus sensible encore à cette époque. Il n'en est pas ainsi des deux siècles suivants. Comme dans l'éloquence, la redondance de la forme cache mal la pauvreté du fond, ici on recherche la pompe extérieure, parce qu'on n'est plus capable de rien créer. L'invasion des idées étrangères a brisé à la fin l'énergie et l'originalité de l'esprit gréco-romain. L'insuffisance croissante des religions nationales, le mélange des superstitions les plus hétérogènes ne purent qu'égarer l'art. Le seul fait d'une famille de prêtres syriens sur le trône impérial marque la tendance de l'époque dont les arts plastiques portent tout comme la littérature l'empreinte asiatique. C'est bien pis encore après la translation de la capitale à Byzance. Le monde antique tombe en ruine et il entraîne dans sa chute les derniers restes d'un art indépendant. La foi vive aux yeux du paganisme se perd de plus en plus ; toutes les tentatives de la maintenir ne font que donner des idées abstraites en place d'être personnelles. En général, la naïveté périt, la naïveté qui seule en identifiant instinctivement le corps et l'âme, produit l'art.

Des formules et des règles étouffent l'esprit ; les beaux-arts se mettent au service d'une cour orientale, et avant que la hache n'entame l'arbre de la civilisation antique, la sève en est depuis longtemps desséchée. Sans doute le transfert de la résidence impériale à Constantinople, le christianisme, par son essence aussi bien que par son attitude hostile en face de la religion traditionnelle, les invasions enfin des Germains ont exercé une action destructrice sur l'art ; mais ce qui agit plus que ces causes extérieures, ce fut l'épuisement moral, l'affaiblissement de l'esprit humain, la décadence du caractère antique, en un mot la mort nécessaire et inévitable de la civilisation qui avait créé l'art, et sans ces secousses qui vinrent du dehors, l'édifice de l'art antique n'en eût pas moins croulé.

IV. LITTÉRATURE.

L'histoire de la littérature grecque ne fut jamais la spécialité d'Otfried Müller : cependant, d'après ce qui a été dit de son point de vue général, on doit deviner qu'il n'entendait pas sacrifier cette partie, la plus haute peut-être de la vie grecque [1]. Pour lui cette vie nationale formait un en-

[1] On trouvera cependant dans les *Kl. Schriften* un volume entier (le premier), rempli de travaux spécialement philologiques, et on sait que nour ce qui est la langue latine, Otf. Müller rendit des services éminents à la science par ses éditions modèles et définitives de Varron et de Festus.

semble inséparable dans ses parties, et ce n'est que pour obéir aux lois absolues de la science et de l'enseignement qu'il consentait à traiter séparément l'histoire de l'État, celle de la religion, celle de l'art enfin et de la littérature. Cette place que l'*Histoire de la littérature grecque* occupe dans l'œuvre complète de Müller ne doit jamais être perdue de vue, si l'on veut la juger sainement; et c'est uniquement pour faire comprendre cette place que nous avons entrepris d'analyser les autres œuvres de notre savant qui entourent et complètent celle dont nous offrons la traduction. L'*Histoire de la littérature grecque* fut le digne couronnement d'une vie bien remplie, et d'un système général admirablement soutenu. Car on ne saurait le nier et ce n'est point une critique que nous entendons faire en le constatant, Müller a eu un système, mais ce système, et c'est là ce qui en fait le mérite, ne fut nullement préconçu. Il fut le résultat de ses recherches, il n'en fut pas la pensée inspiratrice. Aussi, en mythologie, en histoire, en art, Müller a ouvert des horizons nouveaux, frayé des voies qui ont conduit jusqu'au cœur des problèmes les plus ardus, émis de fécondes idées qui ont germé et porté fruit, établi des méthodes sûres qui ont été adoptées, tandis qu'en littérature il n'a guère fait que résumer, avec indépendance il est vrai, après un contrôle sévère et en réservant son jugement personnel, les travaux

de ses prédécesseurs, s'il avait jamais pu se décider à accepter sans les contrôler et les refaire les résultats des études d'autrui. La littérature forme pour ainsi dire la quintessence de toute la vie du peuple grec; il est naturel que, dans le tableau général de cette vie que le savant s'était proposé de donner, la littérature vînt en dernier lieu clore et achever des études aussi diverses. Il est heureux que la littérature n'ait jamais occupé Müller exclusivement; comme tant d'autres philologues célèbres, non seulement il aurait couru risque de se perdre dans le détail de l'érudition comme beaucoup d'entre eux, mais encore il aurait été entraîné infailliblement à faire une histoire des livres grecs plutôt qu'une histoire de l'esprit grec.

C'est une histoire de l'esprit grec en effet que cette œuvre dont nous offrons la traduction, et dont par cela même nous nous abstenons de rien dire. Elle complète et achève l'histoire générale du peuple grec que nous avons essayé de reproduire dans ses lignes principales. Il ne s'agit donc pas ici d'une appréciation esthétique des œuvres littéraires, moins encore d'une discussion approfondie des points en litige; il ne s'agit pas de rechercher les écrivains qui ont composé en dehors du grand courant de l'esprit national, ni de suivre la littérature jusque sur le terrain de l'érudition; il s'agit de montrer les phases qu'a successivement parcourues

l'esprit grec et que nous manifestent avec éclat les grandes œuvres de la poésie et de la prose.

Ce que nous venons de dire est une réponse incidente aux critiques parfois sévères dont ce livre a été l'objet de la part de certains érudits d'outre-Rhin. Le grand public en Allemagne et l'étranger n'ont point été de leur avis ; je n'en veux pour preuve que les éditions répétées de l'ouvrage en Allemagne, les diverses traductions en anglais et en italien, enfin les renvois si fréquents des savants français à ce résumé si substantiel et si complet des travaux du siècle sur l'histoire littéraire de la Grèce.

Ce livre a été écrit pour la jeunesse et pour l'étranger[1], l'auteur nous l'a dit et nous savons les circonstances qui l'ont fait naître ; c'est pour avoir trop oublié cette destination de l'ouvrage, qu'on a été induit à le mal juger. Otfried Müller n'écrivait point pour des philologues de profession comme Bode, dont le grand ouvrage, qui ne traite que de la poésie et s'arrête devant la comédie nouvelle, a cependant quatre fois l'étendue de celui d'Otfried

[1] F. Ranke, dans son compte rendu du livre de Müller (*Gött. Gelehrte Anzeigen*, 1842, et 55-57), nous fournit le détail intéressant que l'auteur eut l'intention arrêtée de changer complétement l'édition destinée pour l'Allemagne. — Un autre critique (*Allgem. Litteraturzeitung* de Halle 1844, janvier 2, 3, 4), ne perdant jamais de vue cette destination du livre pour la jeunesse, a su lui rendre la justice qu'il mérite, et pense comme nous qu'on ne saurait mieux atteindre le but que ne l'a fait Müller.

Müller[1] : il n'est pas étonnant qu'il n'ait pu y renfermer autant de matière que son prédécesseur. Il n'écrivait pas davantage pour un public allemand, ou du moins il n'écrivait pas pour la partie de ce public qui cherche dans l'étude de l'histoire la confirmation de quelque système philosophique ; il a laissé ce soin à M. Ulrici, qui s'en est tiré avec un rare bonheur, mais dont l'ouvrage, très-volumineux, serait absolument incompréhensible pour un Français, un Italien ou un Anglais qui n'aurait pas suivi avec le plus grand soin, et de façon à s'y mêler activement, les luttes philosophiques de l'Allemagne au temps de Schelling et de Hegel[2]. Il y a une histoire de la littérature grecque qui jouit d'une popularité plus grande que celle que je viens de citer : je veux parler de l'*Abrégé* de M. Bernhardy, un des ouvrages les plus remarquables que l'érudition allemande ait produits[3]. Les idées générales et nouvelles n'y manquent point, et elles ne dégénèrent pas en spéculations philosophiques ; la matière y est traitée complétement et divisée avec méthode et clarté ; les conquêtes de la science y sont fondues d'une manière heureuse, et les discus-

[1] H. Bode, *Geschichte der Hellenischen Dichtkunst*, 5 vol. in-8. Leipzig, 1838 à 1840.

[2] Ulrici, *Geschichte der Hellenischen Dichtkunst*. Berlin, 1835, 2 vol. in-8.

[3] G. Bernhardy, *Grundriss der griechischen Litteratur*. Halle, 1836. La troisième édition, complétement refondue, a paru de 1861 à 1872, et la quatrième a été commencée en 1876.

sions critiques, au lieu d'embarrasser le texte, sont reléguées dans les notes avec les citations à l'appui. Pourtant ce livre que l'auteur appelle un *abrégé*, où une histoire *intérieure* de la littérature grecque précède l'histoire *extérieure*, n'est-il pas plutôt un ouvrage d'étude, un volume à compulser, une encyclopédie à consulter, qu'un livre de lecture courante agréable, qu'un monument historique? Et, je reviens ainsi à mon point de départ, remplit-il le même but que le livre dont nous offrons la traduction? Ici nous avons un livre qui est pour l'histoire littéraire du peuple grec ce que la *Conquête de l'Angleterre* d'Augustin Thierry est pour l'histoire politique du peuple anglais : un ouvrage où l'érudition se cache, mais où chacun se sent assuré qu'il pose le pied sur cette base solide, un ouvrage que l'homme du monde et l'adolescent lisent avec intérêt et sans efforts, où celui qui veut se vouer à l'étude de l'antiquité trouve un guide sûr, où celui qui possède cette même antiquité, trouve des lumières qui l'éclairent, des jalons auxquels il peut se rattacher avec confiance, des faits qu'il peut toujours considérer comme acquis à la science.

On sait à quelle occasion ce livre fut composé. La société britannique *pour la diffusion des connaissances utiles* adressa à Ot. Müller, en 1836, la prière de composer pour elle cette histoire qui, traduite par le regrettable Cornewall Lewis, un des

hommes d'État les plus estimés de l'Angleterre, fut revue avec soin par l'auteur. Les vingt-six premiers chapitres, qui ne vont que jusqu'à la fin de l'histoire de la tragédie, parurent en 1840 [1]. Les dix chapitres suivants furent publiés d'abord en allemand par Ed. Müller, puis traduits en anglais par M. Donaldson, et l'œuvre entière enfin fut terminée sur les plans de Müller par M. Donaldson [2]. Le plan d'Otfried Müller comprenait en effet soixante chapitres, divisés en trois volumes dont chacun comprenait une des trois grandes époques de la littérature grecque. Le premier, de dix-neuf chapitres, s'arrêtait à Hérodote, le second qui en contenait vingt-cinq, devait aller jusqu'à Démosthène, le troisième enfin, de seize chapitres, conduisait cette histoire jusqu'à Nonnus et aux Byzantins [3].

[1] A Londres, chez Baldwin et Cradock.

[2] Les choses se passèrent exactement de la même façon à Turin, où le regrettable M. Capellina acheva l'œuvre de l'helléniste allemand.

[3] Voici d'ailleurs les cadres et les têtes de chapitres laissés par Otf. Müller et remplis par Donaldson : chap. 37. La nouvelle éducation athénienne et la fondation des écoles socratiques. 38. Xénophon et Ctésias. 39. Platon. 40. Aristote. 41. Démosthène 42. Les orateurs contemporains de Démosthène. 43. Les historiens rhéteurs et les antiquaires de province. 44. La littérature médicale et les écrits attribués à Hippocrate. Vol. III. 45. L'école d'Alexandrie : poëtes. 46. Les prosateurs alexandrins. 47. Les écoles de philosophie. 48. Culture de la théorie et de la rhétorique. 49. Histoire méthodique : Polybe et ses prédécesseurs immédiats. 50. La littérature grecque à Rome. 51. L'histoire et la géographie

On savait en Angleterre à qui l'on s'adressait; car bien que la littérature, nous l'avons dit, ne fût pas la *spécialité* d'Otfried Müller, personne n'était mieux préparé que lui à écrire cette histoire. Il avait professé pendant vingt ans, et chacun de ses cours avait été précédé d'une notice générale sur le poëte ou le prosateur grec qui allait l'occuper pendant le semestre; c'est à ces leçons aussi qu'étaient dus ses remarquables travaux sur Eschyle, qui furent publiés séparément en 1832. D'ailleurs on n'a qu'à lire les *Doriens* ou l'*Archéologie*, pour se convaincre que celui qui est si familier avec l'antiquité devait en avoir compulsé les auteurs *nocturna* et *diurna manu*.

On a reproché à Müller d'avoir donné « moins une histoire de la littérature qu'une histoire de la civilisation grecque, appuyée sur les produits littéraires[1]. » C'est précisément ce qui en a fait l'éloge : Müller n'a jamais entendu donner que cela, et on ne lui avait demandé que cela. Écrivant pour le public anglais, il a peut-être donné une forme plus dogmatique et plus absolue à ses opinions, que l'on n'est accoutumé de le trouver en Allemagne où domine l'école critique; mais outre que cela n'a eu ici que peu d'inconvénients pour les époques de classicisme de la littérature grecque, il est certain aussi que ce n'est point un profane qui s'adresse au profane dans ce résumé des résultats de la science philologique du siècle, et que nous n'avons point affaire ici à des études de seconde main.

sous les Césars. 52. Nouvel essor de la rhétorique dans le deuxième siècle. 53. Tendances orientales de la philosophie grecque; néo-platonisme. 54. La tendance opposée : Lucien. 55. Histoire et géographie sous les Antonins et leurs successeurs. 56. Savants érudits et compilateurs. 57. Les derniers jours du paganisme; les rhétoriciens et philosophes païens. 58. Antagonisme du christianisme. L'opposition contre la littérature païenne. 59. École de la vieille littérature; romans; l'école épique de Nonnus. 60. Vue générale de la culture littéraire à Byzance. — On voit que la partie de beaucoup la plus grande et la plus importante de cette histoire avait été achevée par O. Müller lui-même.

[1] V. *Wiener Jahrbücher der Litteratur*, Bd. 107, p. 115-143, un compte rendu de F. Ritter, qui place cette *Histoire* au-dessous de l'*Archéologie*, parce qu'il perd complètement de vue le caractère de ce nouvel ouvrage; c'est précisément parce que ce n'est pas un *manuel*, mais un livre, qu'il a si bien rempli son but et qu'il est devenu si populaire. Un manuel ne serait peut-être pas moins utile; il serait certainement moins agréable à lire.

Un reproche tout opposé et plus grave, s'il était fondé, serait celui qu'adresse à ce livre le très-estimé éditeur d'Aristophane, Th. Bergk[1], qui trouve qu'Otfried Müller ne suit pas dans son histoire « le développement organique » de l'esprit grec et qu'il n'a pas assez tenu compte du peuple hellénique. Et d'abord, quel est le chapitre de ce livre où l'auteur ne rappelle pas l'influence de la vie politique et religieuse sur la littérature? Bergk

[1] *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst*, 1842, p, 257 à 275.

avait-il oublié les belles pages sur Athènes, le tableau de la Grèce au temps d'Homère? Le fil d'Ariane qui conduit depuis les premières créations de l'esprit grec (la langue et la religion) jusqu'aux formes savantes et accomplies que nous admirons dans Isocrate, a-t-il échappé à Bergk? Ne voit-on pas de chapitre en chapitre le génie hellénique se développer, mûrir, et déjà se flétrir? Il nous semble qu'une lecture même superficielle répondrait suffisamment à ce reproche. Nous ne croyons pas que ce soit avec plus de fondement que ce remarquable critique a accusé [1] Otfried Müller d'avoir pris Sparte au lieu d'Athènes, pour le vrai représentant du génie hellénique. Les souvenirs des *Doriens* devaient le dominer; car on pourrait presque appeler *l'Histoire de la littérature grecque* une palinodie, tant Otfried Müller s'y attache à faire ressortir ce qu'il y avait de riche, de souple, d'original et de vraiment grec dans l'esprit ionien et dans celui d'Athènes en particulier. Sans complétement renoncer à ses anciennes théories, il ne pouvait pas faire plus de concessions, et il nous semble que ces concessions vont jusqu'à la limite de ce qui est la stricte vérité. Bergk aurait voulu qu'Otfried Müller eût un peu plus insisté sur le caractère des diverses tribus helléniques (il en

[1] Bergk, *De reliquiis comœdiæ Atticæ, libri II*, Lipsiæ, 1838. Cf. aussi l'ouvrage déjà cité de Fleischer, qui se place plus exclusivement sur le terrain politique.

compte quatre, car il sépare de fait les Athéniens des Ioniens), et il dit à cet égard des choses excellentes [1]; mais *non erat hic locus*. Müller, son plan le voulait ainsi, ne pouvait pas traiter *ex professo* ces différences nationales que personne ne saisissait et n'appréciait plus que lui; il ne le fit donc qu'incidemment, et son livre est rempli de ces aperçus fins et pénétrants, fondus dans le récit, mais qui l'éclairent d'une façon singulière.

Je n'ai garde d'engager ici une polémique contre

[1] Il indique même comment il faudrait remplir cette lacune. Les Doriens, dit-il, — Müller l'avait dit en mille endroits de son livre sur cette race, — subordonnent tout à l'État; les Ioniens, — M. Bernhardy avait déjà admirablement exposé cette thèse, — laissent à l'individu une liberté illimitée; Athènes réunit ces deux éléments : idée juste, profonde et neuve que soutient aussi M. Curtius. Les Éoliens, dit Bergk avec non moins de finesse, n'ont pas le sentiment de leur hellénisme, ils prennent bien des choses de l'étranger, ils se donnent à l'étranger, ils n'ont point de centre, ne forment pas une unité; ils réunissent tous les traits primitifs du caractère grec; mais ces traits ne sont pas développés. Ils s'appellent avec raison Αἰολεῖς les miroitants, tant ils sont indéterminés dans leur nature. Ce sont ceux des Grecs qui se rapprochent le plus de l'ancien monde pélasgo-achéen. Ils ne sont jamais arrivés à la notion de l'*Etat* dans le sens des autres Hellènes; ils sont restés chevaliers, aussi éloignés des principes conservateurs de Sparte que des idées progressistes de la politique athénienne; et Bergk aurait voulu qu'Otf. Müller montrât dans Hésiode et les lyriques ce caractère mal assuré, cet individualisme sans attache et sans loi, il aurait désiré qu'il fît voir que Pindare s'était dépouillé de ce caractère de sa race. Ne serait-ce pas parce qu'il était difficile de faire entrer dans ce système le plus grand des Éoliens, qu'Otf. Müller n'a pas développé ces idées?

tous ceux qui ont attaqué le livre de Müller, surtout contre ceux qui, au lieu d'entrer dans une discussion sérieuse, se sont contentés de prononcer une condamnation en bloc[1]. J'aime mieux rappeler tout ce que les maîtres de la science ont approuvé et admiré dans ce livre : la forme si entraînante, si chaleureuse, si correcte, l'ordre si méthodique et si clair, la solidité des fondations sur lesquelles s'élève ce gracieux édifice, le sentiment profond de la beauté grecque en général, du caractère individuel de chacun des auteurs en particulier, l'analyse incomparable surtout et d'une précision si merveilleuse du style des prosateurs, le point de vue plastique enfin qu'il n'abandonne jamais et auquel on devrait toujours se placer en parlant d'un pays où la littérature, tout comme l'État, la philosophie, la religion, revêtit toujours un caractère d'art.

RÉSUMÉ.

On a vu, l'idée qu'Otfried Muller, dès ses débuts, s'était faite de la tâche du philologue ; celle aussi qu'il avait conçue de sa mission personnelle, et qu'il ne perdit jamais de vue en rassemblant les matériaux de ce tableau complet de la vie grecque

[1] Je songe surtout à l'éditeur et au traducteur d'Euripide, J. A. Hartung, et à son compte-rendu dans les *Jahrb. für wissensch. Kritik*. Berlin, 1844, n° 46 à 48, p. 364 à 384.

qu'il ne devait pas achever, mais auquel il ne cessa de travailler avec un esprit, systématique peut-être et presque exclusif, mais avec une bonne foi et une ardeur rares ; et personne, sans contredit, n'apporta plus de persévérance, de pénétration et de sagacité à une œuvre qui exigeait aussi impérieusement ces qualités. La mort a arrêté ce monument immense qu'il espérait élever, et dont quelques parties seules sont parfaitement achevées, tandis que d'autres sont restées à l'état d'ébauche. Lorsque, tout jeune encore, il entreprit ce travail de sa vie, c'étaient des pierres de taille, il le dit lui-même, qu'il entendait apporter et préparer à l'architecte futur qui se sentirait la force de construire l'édifice complet. Mais sous sa main intelligente les pierres se joignirent comme d'elles-mêmes, et son génie vivifiant fut pour elles comme la lyre d'Amphion pour les murs de Thèbes. Insensiblement elles se réunirent en masses harmonieuses, et le modeste ouvrier avait presque achevé le temple, quand il s'aperçut qu'il avait travaillé sans être dirigé par personne et qu'il pourrait bien être lui-même cet architecte rêvé.

Retraçons encore une fois les lignes principales de son œuvre et résumons-en dans quelques pages les conclusions. Combattant ceux qui voyaient dans les légendes grecques des faits historiques embellis par des poëtes, et ceux qui les considéraient comme des allégories cachant des idées phi-

losophiques ou des dogmes religieux, O. Müller s'est attaché à prouver que le mythe est une création populaire exprimant sans intention aucune la pensée même du peuple, telle qu'elle se présentait à son âme vierge où la raison et l'imagination, l'observation et la réflexion n'étaient pas encore en lutte. Il a peint avec une rare netteté de contours et une remarquable vivacité de couleurs le caractère particulier du sentiment religieux chez les Grecs qui, naturellement et sans effort réfléchi, supposaient comme fonds et réalité du monde phénoménal un monde surnaturel, dont cet univers apparent ne leur semblait qu'un reflet. Il a combattu victorieusement l'opinion qui voit dans les divinités grecques des personnifications des forces de la nature ou des qualités intellectuelles et morales de l'homme, pour soutenir au contraire que le croyant plaçait simplement ces forces et ces qualités sous la direction spéciale de telle ou telle divinité que son instinct religieux, le sentiment du divin, si l'on veut, avait créée longtemps avant que sa raison ne se fût rendu compte de ces catégories abstraites. Tout en admettant que dans son développement la religion grecque tendait au monothéisme, il ne crut pas devoir attribuer aux Hellènes cette abstraction complète de la nature que suppose le monothéisme. Il a établi enfin, de manière à ne plus laisser aucun doute, que le système général de cette religion ne date point des épo-

ques primitives, que chacune des nombreuses tribus grecques avait sa divinité nationale particulière, et que le contact seul de ces diverses tribus fit réunir ces divinités dans un système complet, celui des dieux de l'Olympe.

Dans ses études historiques, fidèle à son système de juger un peuple dans son ensemble, il a fait l'histoire des principales tribus grecques en donnant une part aussi large à la religion, aux mœurs et à l'art qu'aux institutions et événements politiques. Il a découvert et rétabli l'histoire du peuple minyen qui, au temps héroïque qui sépare l'école primitive des Pélasges de l'époque historique des Hellènes, partageait avec les Achéens la domination de la Grèce ; et il en a nettement indiqué le caractère, restitué la religion, retrouvé les traces dans l'histoire légendaire aussi bien que dans l'histoire authentique. Il a raconté ensuite les origines du peuple dorien, ses premiers établissements, sa religion nationale, ses institutions, sa marche à travers la péninsule et ses vicissitudes glorieuses. Assimilant la constitution spartiate à la poésie et à l'architecture doriennes, il a montré qu'elle ne pouvait être une création individuelle, qu'elle était l'expression du génie et des mœurs traditionnelles d'un peuple entier. Ce génie dorien, il l'a dessiné de main de maître sous les traits du dieu national, Apollon, cet idéal du Dorien accompli, harmonieuse union de force et de mesure, de beauté et de vertu.

Le premier, il fit comprendre toute l'importance de la révolution intellectuelle et morale, territoriale et politique produite par l'invasion de cette race dorienne au milieu de ce monde achéen qui avait succédé à la civilisation pélasgique des premiers temps.

Il a appliqué à l'art et à la littérature le procédé qu'il a employé dans ses études historiques ; et il est arrivé là encore aux mêmes résultats : il y a trouvé la spontanéité, la totalité, l'originalité du génie grec qui l'avaient frappé dans ses institutions, ses mœurs, ses actions et sa religion. Il a soutenu que l'artiste et le poëte grecs n'étaient pas moins inconscients et naïfs dans la création de l'art que ne l'avait été le peuple en créant sa religion, ses mythes, ses formes politiques. Pas plus qu'il n'exista de prêtres philosophes enveloppant, de propos délibéré, les pensées générales d'une forme mythique et personnifiant dans des divinités les forces de la nature, pas plus que Lycurgue n'inventa sa constitution d'après les idées abstraites qu'il avait puisées dans quelque *Contrat social* primitif, le sculpteur ne se proposait de faire comprendre et d'illustrer par ses statues, comme par des symboles, les dogmes du système religieux. Le poëte et l'artiste étaient les organes de leur temps et de leur nation.

Pourtant, il est digne de remarque, que si le principe du développement historique qu'il considérait

comme la loi des sociétés juvéniles, le conduisait en histoire à nier les individualités qui imposent leurs conceptions politiques et religieuses à des nations entières, en littérature il l'amena, par une contradiction que l'on s'explique, mais que nous combattrons[1], à des conclusions opposées. O. Müller nie Lycurgue, mais il croit à Homère et à Hésiode. Dans la guerre que se livrèrent les écoles de critique littéraire en Allemagne, il fut à la tête du parti antiwolfien. Inconséquence singulière ! Il voulait que l'œuvre d'art qu'on appelle l'épopée grecque ne pût être qu'une conception individuelle, et il prétendait que cette autre œuvre d'art qui est l'État dorien, ne saurait être que le produit de générations successives et d'une nation entière !

L'idée fondamentale qui domine dans toutes ses parties, — religion, histoire, littérature et art, — l'œuvre d'Otfried Müller est celle de l'originalité de la civilisation grecque. Sans isoler complètement la race hellénique de tous les peuples indo-germaniques, auxquels elle tient par une origine commune, il revendique pour elle une individualité distincte et privilégiée. Sans doute cette individualité, puisqu'elle fait partie de l'humanité, doit se rencontrer souvent dans ses idées et dans ses sen-

[1] Voyez la première des notes complémentaires du traducteur à la fin du second volume.

timents, dans ses institutions même avec d'autres nations qui ont suivi un développement analogue, quoique indépendant, mais elle n'en subit jamais l'influence directe. Séparée de bonne heure de ses sœurs, elle a grandi conformément à sa nature propre. Aucun mélange de sang barbare n'est venu altérer sa beauté primitive ; aucune doctrine étrangère ne réussit à s'introduire dans son système religieux ; les mœurs de l'Asie, pas plus que ses idoles, ses langues ou ses institutions, ne faussèrent jamais le caractère du peuple hellénique, tant qu'il mérita ce nom, le plus glorieux de l'histoire. La nature environnante elle-même, tout en exerçant, dans une certaine mesure, une influence puissante sur le génie de cette heureuse race, ne le détermina point, et n'entrava jamais la liberté de son développement.

Le caractère dominant de ce génie — caractère qui, cependant, ne le résume pas tout entier, puisque aucune idée abstraite ne saurait épuiser la nature d'un individu vivant — le caractère le plus frappant de la nature grecque est la mesure ; en d'autres termes, le sentiment artistique ; car l'art ne repose que sur la mesure. Religion, État, Éducation, la Guerre elle-même, tout est art chez l'Hellène. L'art est le principe de toute sa civilisation : il en forme l'unité et l'harmonie, unité et harmonie qui préservèrent le Grec de ce triste apanage des spécialités dont les peuples modernes ne savent

s'affranchir, et qui les empêche d'arriver à cet équilibre harmonieux de toutes les facultés qui n'est autre chose que le principe de l'art introduit dans la vie réelle.

Dans aucune des races grecques, cependant, ce principe de l'art n'est plus accusé que chez les Doriens qui, par le sang aussi bien que par leur histoire, sont les vrais représentants de l'hellénisme. Or le Dorien n'a complétement développé tous les germes de sa nature que dans l'État spartiate. Les diverses qualités du génie dorien, se retrouvent ici réunies. En d'autres établissements de la même tribu, à Delphes, en Crète, à Argos, à Corinthe, ce génie n'a jamais pu se déployer librement ; les circonstances climatériques ou politiques, les disproportions de population y ont arrêté ce développement ou ne lui ont permis de se produire que dans de certaines branches de la vie nationale. Chez les Spartiates seuls le principe Dorien a pu s'épanouir complétement ; chez eux il a triomphé dans l'État comme dans l'éducation, dans les mœurs comme dans la religion, dans les arts comme dans les institutions. Aussi le Spartiate est-il le type idéal du Dorien, et partant du Grec dans tout son épanouissement.

Il est difficile, sans doute, de souscrire à toutes ces opinions. Sur bien des points aussi Müller a été dépassé par ses successeurs ; sur quelques

autres ses opinions, en ce qu'elles avaient de trop absolu, ont été redressées avec succès ; mais, en somme, cette manière de voir, malgré bien des objections fondées et en dépit de la tempête de critique qu'elle souleva, a été adoptée dans ses côtés essentiels par la philologie moderne. De nouvelles découvertes ont prouvé que Müller était souvent allé trop loin dans sa revendication passionnée de l'originalité grecque ; mais, réduite à de plus justes proportions, sa doctrine a prévalu, malgré les tendances opposées, défendues avec une science consommée, avec beaucoup de talent et de verve par un grand nombre de savants, depuis Creuzer et Thiersch jusqu'à M. Éd. Röth et M. J. Braun. Ni science, ni talent n'ont réussi à établir une théorie qui aboutit, après tout, à expliquer par un mécanisme tout extérieur, par une sorte de procédé de chimie, un fait tout organique, le développement d'un peuple et rien n'a pu persuader au bon sens historique de notre génération que la Grèce ne soit qu'une élève docile de l'Égypte et de la Phénicie.

Quant à la thèse qui proclame l'art comme le principe même de l'hellénisme, elle n'est plus guère contestée, et peut presque passer aujourd'hui pour un lieu commun. L'opinion d'Otfried Müller qui a trouvé le moins d'écho est, sans contredit, celle sur le dorisme, opinion tout aussi fondée cependant que les autres, pourvu qu'on lui enlève son caractère trop absolu et qu'on renonce à l'argumentation un peu systématique et certainement très-partiale de Müller. Il est naturel que le génie ionien, et l'esprit attique en particulier, par cela même qu'il répond davantage à notre manière de voir ait trouvé plus de sympathie que le dorisme, et MM. Duruy en France, Grote en Angleterre, Curtius en Allemagne, se sont fait les champions d'Athènes contre Sparte. Peut-être n'ont-ils pas vu — ce qui a échappé complétement aussi à Schiller dans ses belles études comparées sur les législations de Lycurgue et de Solon — que précisément l'étrangeté du point de vue dorien qui nous frappe, j'allais dire qui nous choque si fort, en fait plus spécialement l'expression du génie grec, si éloigné du nôtre, si étranger à la civilisation moderne. Müller lui-même, bien qu'il gardât toujours une certaine préférence pour le principe conservateur du caractère et de la civilisation des Doriens, devint cependant, dans les dernières années de sa vie, plus juste pour les Athéniens et les Ioniens en général. Le second volume de son *Histoire de la littérature grecque*, sa biographie de Phidias, son introduction aux *Euménides,* ses monographies sur l'Attique et sur l'art et la religion des Athéniens montrent qu'il avait appris à apprécier les Ioniens avec plus de calme et moins de prévention passionnée.

Un dernier trait caractérise la nature de notre

philologue : son génie, tout d'intuition, se sentait plus à l'aise, dans le crépuscule des époques primitives de l'histoire, milieu créateur et spontané, que dans les périodes où le raisonnement avait déjà commencé à altérer la belle naïveté de l'esprit grec. Les mythes, la religion, les premiers établissements, les mœurs antiques, les commencements de l'art, voilà ce qui le captivait le plus, parce qu'il y trouvait encore, complétement fondus, des éléments qui devaient se séparer plus tard. Pour l'intelligence de ces époques et de leurs phénomènes, O. Müller a fait plus que personne. Sa définition du mythe, sa méthode d'interprétation, ses vues générales sur la religion grecque sont adoptées par tout le monde aujourd'hui, et ont inspiré des travaux excellents en France aussi bien qu'en Allemagne. Ses études ethnographiques n'ont pas exercé moins d'influence que ses *Prolégomènes;* sans parler des *Étrusques,* bien que Müller ait été le premier à donner un tableau complet de la civilisation étrusque, et que son ouvrage, dépassé, il est vrai, par les travaux récents, donnât l'impulsion décisive à ces travaux mêmes, — le point de départ seul des études sur les races grecques était aussi fécond que nouveau. Étudier ce peuple dans chacune de ses branches, reconstituer les diverses individualités dont la réunion formait la nation hellénique, combien cette idée n'a-t-elle pas été exploitée depuis, et à quels résultats n'a-t-elle pas

conduit! Le premier, en marquant nettement le caractère particulier de chacune des races helléniques, il montra le jour que ces études jetaient sur mille problèmes de l'histoire grecque, et ce que chaque tribu avait apporté à la civilisation commune. Sa manière de traiter l'histoire aussi fut d'un exemple salutaire : c'est depuis lui surtout qu'on s'est habitué à donner une part tout aussi large à la religion, aux mœurs et à l'art qu'aux institutions et événements politiques dans l'histoire d'un peuple.

On comprend que toutes les recherches spéciales, les argumentations étendues, les discussions de détail n'aient pu trouver place dans ce résumé que nous donnons au public français. Ce qu'il importait de bien noter, ce sont les principes généraux qui ont dirigé Müller dans ses fouilles destinées à déblayer l'histoire complète du peuple grec. On dirait en effet un édifice immense, enseveli sous des décombres et des constructions bâtardes, obstrué par une végétation parasite, défiguré par la main des hommes plus encore que par le travail du temps, et qu'il aurait réussi à dégager à moitié. Déjà le caractère du monument se révèle, des beautés de détail nous frappent à chaque pas, l'harmonie de l'ensemble se devine, et ce que la pioche infatigable et intelligente de l'ouvrier a complétement remis au jour brille d'un éclat incomparable.

FIN DE L'ÉTUDE.

APPENDICE

A L'ÉTUDE SUR OTFRIED MULLER ET SON ÉCOLE.

LISTE DES ÉCRITS DE K. OTFRIED MULLER.

I

OUVRAGES PUBLIÉS SÉPARÉMENT.

1. *Æginaticorum liber, scripsit Carolus Mueller.* Berol., 1817, in-8. (Les deux premiers chapitres de ce travail formaient la thèse de doctorat d'Otfried Müller.)
2. *De tripode delphico dissertatio, scripsit Carolus Odofredus Mueller. Gottingæ, mense jan.* 1820 (Programme de l'entrée en fonction d'Otfr. Müller à l'université de Göttingen).
3. *Minervæ Poliadis sacra et ædem in arce Athenarum illustravit,* etc., Göttingen, 1820, in-4. (L'appendice contient une *interpretatio inscriptionis atticæ quæ ad architecturam ædis hujus pertinet,* cum 3 tabl. inc.)
4. *Geschichten hellenischer Stämme und Städte,* vol. I. *Orchomenos und die Minyer,* avec une carte du Peloponèse

pendant la guerre, Breslau, 1820, in-8 (2e édition, publiée en 1844 par Schneidewin d'après les notes laissées par Otfr. Müller).

5. *Geschichten hellenischer Stämme und Städte*, vol. II et III. *Die Dorier*, avec une carte du Péloponèse pendant la guerre du Péloponèse, Breslau, 1824, in-8. (2e édition, publiée en 1844 par Schneidewin d'après les notes laissées par Otfr. Müller.)

   (*The History and Antiquities of the Doric race*, transl. from the german by Henry Tufnell and George Cornewall Lewis, Oxford 1830 (contient des additions faites par Otfr. Müller.)

6. *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie, mit einer antikritischen Zugabe* (contre Schlosser et Lange), Göttingen, 1825, in-8.

   (*Introduction to a scientific system of Mythology*, transl. by John Leith, London, 1844.)

7. *Ueber die Makedonier. Eine ethnographische Untersuchung*, avec une carte de Macédoine, Berlin, 1825, in-8 (traduit en anglais en appendice de la traduction des *Doriens*. V. plus haut, n° 5).

8. *Die Etrusker*, (ouvrage couronné par l'Académie royale des sciences de Prusse), vol. I et II, Breslau, 1828, in-8 (édition répandue par M. Deecke, vol. I et II. Stuttgart, 1877).

9. *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau, 1830. 1 vol. in-8 (2e édition 1835, 3e édition publiée par Welcker d'après des notes laissées par Otfr. Müller, 1848, réimpression, Stuttgart, 1877).

   (*Manuel d'Archéologie*, trad. par P. Nicard, dans la collection de Roret, Paris 1841 ; traduit aussi en anglais et en italien.)

10. *Zur Karte des nördlichen Griechenlands, Beilage zu der Geschichte hellenischer Stämme und Städte. — Tabula qua Græcia superior qualis tempore belli Peloponesiaci ineuntis fuit, descripta est. Karte des Peloponnesos während des peloponnesischen Krieges.* Breslau, 1831, in-folio.

11. *Denkmäler der alten Kunst*, en collaboration avec C. OEsterley, en français et en allemand, avec des gravures, Göttingen, livraison 1 à 6, 1832-1837, in-4, (3e édition publiée par Wieseler, Göttingen, 1877).

   (*Traduction anglaise : Ancient Art and its Remains.* London, Bohn. 1871).

12. *Zur Topographie Athens. Ein Brief aus Athen* (de Forchhammer) *und ein Brief nach Athen*, Göttingen, 1833.

13. *M. Terentii Varronis de Lingua latina librorum quæ supersunt, emendata et annotata*, Lipsiæ, 1833

14. *Æschylos' Eumeniden, griechisch und deutsch ; mit erläuternden Abhandlungen über die äussere Darstellung, den Inhalt und die Composition dieser Tragödie*, Göttingen, 1833, in-4. *Anhang zu dem Buche : Aeschylos' Eumenided*, Göttingen, 1834. *Erklärung* (contre Hermann et Fritzsche), Göttingen, 1835.

   (Une traduction anglaise de cet ouvrage a paru à Oxford en 1835).

15. *Antiquitates antiochenæ (comment. duæ)*. Göttingen, 1839.

16. *Sexti Pompeii Festi de Verborum significatione quæ supersunt, cum Pauli Epitome*, Lipsiæ, 1839.

17. *History of Greek Literature*, etc. (ne va que jusqu'au chapitre XXVI), Oxford, 1840.

18. *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*, vol. I et II. publiés par Ed. Müller, Breslau, 1841 (2e édition 1857, 3e édition publiée par E. Heitz. Stuttgart. 1876 et 1877, 4e édition par le même, Stuttgart, 1882).

   (*History of the Literature of ancient Greece*. transl, by G. Cornewall Lewis ; continuée par Donaldson, d'après les cadres laissés par Otf. Müller, Londres, 1856 (2e édition 1858), 3 vol. in-8.)

Storia della letteratura della Grecia antica, continuata dal prof. Domenico Cappellina. Torino, 1858. (Cette traduction commencée par M. Lencisa, fut achevée par M. Carlo Rusconi, et le regretté M. Capellina remplit comme M. Donaldson les cadres laissés par Otfried Müller pour le reste de l'histoire.) — *Storia della letteratura greca*, trad. da Giuseppe Müller et Eugenio Ferrai. Firenze, 1858.)

19. *Kleine deutsche Schriften*, vol. I et II, in-8, Breslau, 1847 et 1848, édités par Ed. Müller. (Il est on ne peut plus regrettable que l'on n'ait pas jugé à propos de publier le 3e volume de ces écrits, complètement préparé par M. Ed. Müller qui a bien voulu nous en communiquer en manuscrit la table des matières. Ce volume qui contiendrait les écrits d'Otf. Müller sur l'histoire politique, la géographie, l'ethnographie, la topographie des anciens, les antiquités grecques, égyptiennes et germaniques, la numismatique, etc., dépasserait en intérêt les deux premiers déjà publiés.)

20. *Kunstarchæologische Werke. Erste Gesammt-Ausgabe.* 5 vols. Berlin, 1872 à 1873.

II

ÉCRITS INSÉRÉS DANS DES PROGRAMMES, DES JOURNAUX SAVANTS, DES ÉDITIONS D'OUVRAGES ET DES DICTIONNAIRES SCIENTIFIQUES.

(*Note*. Les écrits précédés du signe * ont paru dans les deux vol. des *Kl. Schr.*, Breslau, 1847 et 1848, éd. E. Müller.)

1. Publication de Bradow, *Handbuch der alten Geschichte und Chronologie*. 3e édit. par Kunisch et Ottfr. Müller, Altona 1816, 6e éd. 1837.

2. *Horatii loci, epist.* II, 1, v. 170-176, *comment.* (dans le programme de félicitations offertes à Mitscherlich au 50e anniversaire de son enseignement à Göttingen', Göttingen, 1835, in-4.

3 et 4. *Introductions aux programmes* des cours de l'université de Göttingen, 1835 et 1836 (De Phoenissis Phrynichi. Sur le sens de Χορός dans l'âge héroïque).

5 et 6. *Programmes des distributions de prix* de 1836 et 1837, in-folio, ibid. (Sur l'utilité de l'institution de ces prix. Sur l'avantage de la connaissance de soi-même dans l'étude des sciences.)

7 et 8. *Programmes* à l'expiration des fonctions de recteur, 1837 et 1838 (Tractantur Græcorum de Lynceis fabulæ. Brevis disputatio in qua Græcorum et Romanorum de exilii pœna sententia explicatur).

9 et 10. *Introductions aux programmes des cours de l'Université de Göttingen*, 1838 (Sur le sens du mot σχολή. Sur une certaine parenté des habitants de Cos et des peuplades de l'Épire)

11. *Programme de distribution de prix*, 1839 (Sur la liberté des études).

12. 13. 14. *Introductions aux programmes des cours*, 1839, 40, 41 (Sur le temps de la composition des *Thesmophoriazuses* d'Aristophane et de l'*Hélène* d'Euripide. — Sur le Forum d'Athènes, 3 parts. — La quatrième, qui terminait cette dissertation, n'a été publiée qu'en 1873 dans le 5e vol. des *Kunstarchäologische Werke*.)

15. *De fortunatorum insulis disputatio* (dans un programme d'invitation à la solennité funèbre organisée à la mort du roi Guillaume IV), Göttingen, 1837, in-4.

16. Un *Trauer-carmen* à la même occasion, 1837, Göttingen, in-folio.

17. *Quam curam respublica apud Græcos et Romanos literis doctrinisque colendis et promovendis impenderit* (dans le pro-

gramme annonçant le jubilé séculaire de l'Université de Göttingen), Göttingen, 1857, in-4.

18. *Epistola* en tête des *Carmina Ibyci Rhegini*, ed. Schneidewin, Göttingen, 1833.

19. *Præfatio* des *Opuscula Dissenii.*

20. Publication des œuvres archéologiques posthumes de L. Völkel, Göttingen, 1831.

21. Dans les *Comment. soc. reg. scient. Gött.* : a) *comm.* I et II. *De Phidiæ vita* (vol. VI), b). *De signis olim in porticu Parthenonis sive hecatompedi templi fastigio positis* (vol. VI), c) *Comm. qua Myrinæ Amazonis quod in Museo Vaticano servatur signum Phidiacum explicatur* (vol. VII), d). *De origine pictorum vasorum quæ per hos annos in Etruriæ agris, quos olim Volcentes tenuere, effossa sunt* (vol. VII), e) *De munimentis Athenarum quæstiones historicæ et tituli de instauratione eorum scripti explicatio, comm. duæ* (vol. VII), 1836, in-4.

22. Préface à Wiegmann's *Malerei der Alten*, Hannover, 1836.

23. Dans l'*Allgemeine Schulzeitung* : * a) *Ueber die Zeit der Erbauung des Apollontempels zu Bassä bei Phigalia* (Abth. II, Nr. 39, 1832), * b) *Ueber den Zusammenhang des Kommos in Aeschylos' Choephoren*, (Abth. I, Nr. 107 *et suiv.*, 1832).

24. Dans la *Zeitschrift für Alterthumswissenschaft* de Zimmermann, Giessen : * a) *Archäologische Vindication des Hesiodischen Heraklesschildes* (1834, Nr. 100 à 112),* b) *Ueber Dipoenos und Skyllis nach armenischen Quellen.* (1835, Nr. 110).

25. Dans le *Rhein. Museum für Jurisprudenz.* vol. V, Nr. 8 : *Etymologische Erörterungen von Rechtsausdrücken.*

26. Dans le *Rhein. Museum für Philologie* de Brandis et Niebuhr : a) *Ein Bruder des Dichters Alkäos ficht wider Nebucadnezar.* vol. I. 1827). — * b) *Sandon und Sardanapal.* — * c) *Was für eine Art Drama waren die « Heloten ? »* (vol. III, 1829).

27. Dans le *Rhein. Museum* de Welcker et Näke : * a) *Orion* (1834). — b) *Die Phylen von Elis und Pisa* (1837). — * c) *Scholien zu den Versen des Tzetzes über die Dichtungsarten* (1837).

28. Dans l'*Amalthea* de Böttiger, Leipzig : a) *Ueber die Tripoden*, avec des gravures (vol. I et III, 1820). — * b) *Ueber vier unedirte oder wenig bekannte Monumente des alten oder hieratischen Styls* (α. *Das samothrakische Relief.* — β. *Fragment einer sitzenden Statue auf der heiligen Strasse bei Milet.* γ. *Weihgeschenk aus dem Pembrokischen Museum.* — δ. *Weihgeschenk eines Kriegers an Pallas Polias*, 1825). — c) *Ueber einige Privatsammlungen von Antiken in England* (vol. III).

29. Dans l'*Archäologie der Kunst* de Böttiger (Breslau 1828) : a) *Ueber die 27 heiligen Plätze, die « loca Argeorum » im ältesten Rom. Nach Varro* (vol. I, livr. 1, Nr. 3). — b) *Zur Topographie Roms*, avec un plan. — * c) *Ueber die Hermaphroditensymplegmen in der Dresdener Antikengallerie*, avec une carte (p. 168 et suiv.)

30. Dans la *Allgemeine Encyclopädie* d'Ersch et Gruber : a) *Attika und Athen.* — b) *Böotien* (vol. II, 1823). — c) *Dorier* (vol. XXVII, 1836). — * d) *Ekkyklema*, — * e) *Eleusinien.* — * f) *Hetrurien.* — * g) *Osymandyas.* — *h) *Pallas Athena.*

31. Dans les *Hyperboreisch-römischen Studien für Archäologie*, Berlin, 1833, vol. I : a) *Die erhabenen Arbeiten am Friese des Pronaos vom Theseustempel zu Athen, erklärt aus dem Mythus von den Pallantiden* (vol, I, p. 276 à 296) — b). *Die Hermesgrotte bei Pylos* (vol. I, p. 310-316, 1833).

32. Dans le *Kunstblatt* : * a) *Ueber den angeblich ägyptischen*

Ursprung der griechischen Kunst (N° 78, 79, 1820. — * b) *Ueber den Apollo des Kanachos* (N° 16, 1821).

33. Dans le *Deutsche Stuart* (vol. II, p. 658-696) : * *Ueber die erhobenen Bildwerke in den Metopen und am Friese des Parthenon, besonders in Rücksicht auf ihre Composition* (1831).

34. Dans l'*Allgemeine Literaturzeitung* : * *Uebersicht der griechischen Kunstgeschichte* von 1829-1835 (N° 97 à 110, 1835).

35. Dans les *Göttinger Gelehrten-Anzeigen* (St. 118, 119) : *Bericht über das berühmte pompejanische Mosaïkgemälde*, 1834.

36. Dans le *Civilistische Magazin* de Hugo : vol. VI, livr. IV : * *Ueber* escit *und verwandte Formen in den Zwölf-Tablogesetzen*, Berlin, 1837.

37. Dans le *Philological Museum* de Cambridge, 1833, vol. II, p. 227 : *Quo anni tempore Panathenæa minora celebrata sint* (τὰ μικρὰ παναθήναια).

38. Dans le *Classical-Journal*, N° 52 : a) *Criseos mythologicæ specimen : explicantur causæ fabulæ de Aeneæ in Italiam adventu* (p. 308 et suiv.). — b) *Lettre à Leake sur quelques inscriptions trouvées à Turnovo en Thessalie* (p. 393 et suiv.)

39. Dans la *Topographie d'Athènes de Leake* (trad. allemande de Rimäcker, Halle, 1829), des additions et des corrections de p. 471 à 476.

40. Dans les *Nouv. annales publiées par la section franç. de l'instit. archéologique*, Paris, 1836, vol. I (traduit en allemand par le Dr Honneger) : *sur le collège attique des* Εἰκαδεῖς.

41. Le texte de l'ouvrage illustré publié à Berlin depuis 1837 par M. W. Tereite : *die Wandgemälde in Herculanum und Pompeji.*

42. Dans les *Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica*, Rome, un très-grand nombre de petites dissertations en français, italien et latin, à partir de 1829 jusqu'à 1840.

43. Plus de 300 articles critiques et comptes rendus d'ouvrages dans les *Gött. Gel.-Anzeig.* de 1820 à 1839, dans Zimmermann's *Zeitschrift für Alterthumswissenchaft*, dans l'*Allgemeine Literaturzeitung*, 1829 à 1839, etc., etc., reproduits en partie dans les *Kleine deutsche Schriften*.

FIN DE L'APPENDICE.

DATE BORROWED	DATE DUE	DATE BORROWED	DATE DUE
Nov 7			
9 Mr'45			
15 Ja'46			
	Fe 3'47		
		JUL 3 1 1989	

VOLUME 2

HISTOIRE

LITTÉRATURE GRECQUE

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

JUSQU'A ALEXANDRE LE GRAND

PAR

OTFRIED MÜLLER

Traduite, annotée et précédée d'une

ÉTUDE SUR OTFRIED MÜLLER ET SUR L'ÉCOLE HISTORIQUE
DE LA PHILOLOGIE ALLEMANDE

PAR

K. HILLEBRAND

ANCIEN PROFESSEUR DE FACULTÉ

TROISIÈME ÉDITION

TOME DEUXIÈME

PARIS
G. PEDONE-LAURIEL, ÉDITEUR
13, RUE SOUFFLOT, 13
1883

Laval. — Imprimerie et stéréotypie E. JAMIN, rue de la Paix, 41.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

INTRODUCTION.

En entreprenant d'écrire une histoire de la littérature grecque, je ne me suis point proposé de faire l'énumération des centaines d'écrivains dont les œuvres, échappées à d'autres vicissitudes, furent brûlées, dit-on, dans la biblio hèque d'Alexandrie par ordre du calife Omar. L'humanité n'y a peut-être pas autant perdu que l'on pourrait le croire, car, si une quantité aussi écrasante de livres nous fût parvenue de l'antiquité, la naissance de la littérature moderne eût été difficile, sinon impossible. Il n'entre pas non plus dans mes projets d'initier la jeunesse (et c'est sur elle que je comp:e spécialement) dans les controverses des écoles philosophiques, dans les théories des

grammairiens et des critiques, dans le développement graduel des sciences naturelles chez les Grecs, en un mot, dans aucune des branches de leur littérature qui ont été cultivées exclusivement par et pour les érudits de profession. Il s'agit ici de cette littérature qui forme l'élément principal de la civilisation hellénique toute entière, et notre tâche se borne à démontrer que ces œuvres capitales, ces écrits classiques par excellence, et qui le sont pour tous les temps, furent le produit naturel du génie national et des conditions sociales et politiques de la Grèce ; à y découvrir l'empreinte de l'esprit, du goût et de toute la vie de cette nation plus qu'aucune autre favorisée par la nature.

Ce point de vue détermine en même temps la division de notre sujet. Nous suivrons dans la première partie le développement de la poésie et de la prose pendant l'époque antérieure à la prédominance de la civilisation attique ; dans la seconde nous présenterons le tableau de l'âge d'or de la poésie et de l'éloquence à Athènes ; dans la troisième, enfin, nous donnerons l'histoire de la littérature grecque, à dater d'Alexandre. Cette dernière période, tout en nous fournissant un nombre d'écrits beaucoup plus considérable que les précédents, pourra cependant être resserrée en des limites bien plus étroites dans l'économie de notre ouvrage, par la raison qu'alors la littérature, entièrement entre les mains des érudits, avait cessé d'exercer une influence vivifiante sur les masses [1].

[1] C'est cette dernière partie que la mort empêcha O. Müller d'achever. Il en avait cependant laissé les cadres, que M. Donaldson a remplis dans sa remarquable continuation de cette histoire. (K. H.)

Il nous serait facile de trouver un point de départ pour cette histoire, si nous n'entendions nous occuper que des ouvrages conservés. Nous débuterions simplement par les noms d'Homère et d'Hésiode. Mais ne serait-ce pas nous transporter aussitôt, comme le poëte épique, au beau milieu de notre sujet, puisque la littérature grecque, semblable à cette Pallas, que les poëtes nous représentent s'élançant tout armée du cerveau de Jupiter, nous apparaît déjà dans toute la perfection de sa beauté dans ces œuvres qui, d'après Hérodote, Aristote et tous les critiques sérieux, furent les plus anciennes que l'on possédât dans les temps historiques ? En effet, si facile qu'il soit de reconnaître dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* la jeunesse du peuple dont elles émanent, si imbues qu'elles soient de la naïveté propre à l'enfance des nations, on ne saurait nier que le genre de poésie auquel elles appartiennent, y a déjà atteint sa pleine maturité. Toutes les lois auxquelles la réflexion et l'expérience ont soumis la poésie épique, y sont observées avec la sûreté d'un sens littéraire très-cultivé, et tous les moyens par lesquels on obtient et augmente un effet d'ensemble, s'y trouvent déjà employés. Jamais, pour un instant, ces œuvres ne produisent l'impresssion d'un premier essai, d'une tentative manquée ; pas un poëme de l'antiquité et des temps modernes n'a rencontré aussi heureu-

sement le vrai style épique, et on est presque en droit de douter qu'il soit possible à un poëte futur de toucher cette corde avec quelque succès.

Il est certain qu'il a fallu bien des essais avant d'arriver à ce degré de perfection, et que c'est précisément cette grande supériorité de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* sur les poésies antérieures qui consacra celles-ci à l'oubli. Ces périodes plus anciennes n'appartiennent donc plus à l'histoire littéraire proprement dite ; et pourtant, si nous ne tentions pas au moins de nous en former une idée, nous serions forcés de renoncer à saisir le rapport de la littérature grecque avec le progrès de la civilisation nationale. Telle est la raison qui nous fait commencer notre histoire par les manifestations intellectuelles qui précèdent généralement la poésie, en vertu de la même loi naturelle qui veut que celle-ci précède la forme savante de la prose : nous parlerons d'abord de la langue et de la religion. Nous essaierons ensuite d'indiquer le caractère et de suivre la marche de la poésie pendant les époques antérieures à Homère, en nous appuyant sur les données que nous fournissent les poëmes homériques eux-mêmes, et sur les témoignages les plus dignes de confiance d'une antiquité moins reculée.

CHAPITRE PREMIER.

LA LANGUE DES ANCIENS GRECS.

La première activité intellectuelle de l'homme, celle qui est comme la base de toutes les autres : la langue, est aussi l'indice le plus sûr de l'origine des nations et de leur parenté entre elles. L'étude comparée des idiomes peut donc aider à trouver les rapports des peuples pendant les périodes reculées auxquelles ne remonte aucune espèce de souvenir, de tradition ou de mythe.

Par cette étude, cultivée de nos jours sur une échelle plus vaste et d'une manière plus systématique qu'elle ne l'avait été auparavant, on a reconnu qu'une partie considérable des nations du monde ancien ne formaient qu'une seule et même famille dont les divers idiomes ont la même structure grammaticale et les mêmes formes d'inflexion et de dérivation, sans compter un certain nombre de racines communes. Dans cette famille sont compris : les Hindous, dont la langue s'est conservée sous sa forme primitive la plus pure dans le sanscrit ; les Perses, dont l'idiome (le zend) est proche parent du sanscrit ; les Arméniens et les Phrygiens, peuples frères, dont le langage semble s'être conservé dans l'arménien moderne, descendant dégénéré sans doute, mais dont beaucoup de

vestiges attestent encore l'origine ; la nation grecque, dont le peuple du Latium n'est qu'une branche latérale ; les races slaves qui, malgré la part assez insignifiante qu'elles ont prise au développement intellectuel de la race humaine, se rapprochent, par leurs langues, des Perses et des peuples parents des Perses ; les Lettes, parmi lesquels les Lithuaniens surtout ont conservé avec une merveilleuse fidélité les caractères fondamentaux de la construction grammaticale primitive ; les peuples germaniques enfin, et les races celtiques, dont les langues, autant qu'il est permis de juger d'après des restes dénaturés et dégénérés, et malgré bien des divergences, appartenaient à ce grand groupe.

Il est curieux que ce soit précisément cette famille qui compte à la fois le plus grand nombre de peuples et les langues les plus parfaites ; comme si la perfection même de leur structure eût contribué à leur diffusion. En effet, la famille sémitique qui comprend l'hébreu, le syriaque, le phénicien, l'arabe et autres langues, et qui, par la perfection grammaticale et les qualités poétiques, se rapproche le plus de la famille indo-germanique, est aussi la plus répandue après celle-ci ; tandis que les langues grossières et pauvres des indigènes de l'Amérique sont pour la plupart confinées dans un cercle fort restreint, et ne paraissent avoir aucune affinité avec celles de leurs voisins immédiats. Peut-être sera-t-il permis de conclure que cette faculté plus grande de former et de développer

une langue suppose aussi chez ces peuples primitifs cette supériorité d'énergie physique et morale qui a été la cause première de leur progrès et de leur grandeur.

Pendant que la race sémitique occupait le midi de l'Asie occidentale, la race indo-germanique s'étendait en ligne droite du sud-est au nord-ouest, à travers l'Asie et l'Europe. L'interruption peu importante que l'on rencontre dans les régions entre l'Euphrate et l'Asie Mineure paraît avoir été le résultat d'invasions sémitiques ou syriennes parties du sud ; car il est vraisemblable que primitivement les nations de ce groupe se rattachaient les unes aux autres, comme les anneaux d'une chaîne, quelque impossible qu'il nous soit maintenant d'indiquer la source de ce vaste courant. Il n'a guère été plus facile jusqu'ici de répondre d'une façon satisfaisante et claire à une question non moins grave : ces langues furent-elles parlées par les premiers habitants des pays auxquels elles appartenaient, ou y furent-elles introduites par des immigrations successives ? En ce cas, un peuple inculte et primitif aurait emprunté à un autre plus richement doué les traits caractéristiques de son idiome, tout en conservant quelque chose de son dialecte antérieur, hypothèse assez plausible, surtout appliquée aux langues qui, tout en présentant une grande ressemblance avec d'autres, s'en éloignent considérablement par leur syntaxe et leurs racines.

Cette étude comparée des langues fournit en

même temps des données sur la civilisation primitive des peuples propres à jeter une lumière inattendue sur des régions qu'une obscurité impénétrable cachait naguère à l'œil scrutateur de l'histoire.

Que les sauvages habitants de la Grèce aient pu arriver graduellement des rudes accents de la nature, des cris sauvages par lesquels ils exprimaient leurs besoins physiques, et des sons qui leur servaient à rendre les impressions qu'ils recevaient de la nature extérieure, jusqu'à ce langage noble et mélodieux que nous admirons chez Homère, — c'est là une supposition entièrement inadmissible. On sait aujourd'hui que ce sont précisément les parties les plus abstraites d'une langue, celles qui peuvent le moins dériver de l'imitation des impressions extérieures, qui ont été les premières établies et qui ont pris les premières une forme définie ; aussi ces parties du discours montrent-elles plus clairement que toutes les autres leur identité dans les diverses langues de notre race. Tels sont, par exemple, le verbe *être*, dont les formes se ressemblent au point de se confondre dans le sanscrit, le lithuanien et le grec ; les pronoms, qui indiquent les rapports les plus généraux entre les personnes et les choses et celui qui parle ; les nombres, signes d'idées également abstraites et indépendantes des impressions individuelles ; les formes grammaticales enfin, qui présentent d'un côté les actions, exprimées par le verbe, dans leurs rapports avec le temps et avec nos idées [1] ; de l'autre, les objets de ces actions désignés par les substantifs, dans leurs relations réciproques [1]. Il n'est pas moins certain que la richesse des formes grammaticales que nous découvrons dans le grec doit remonter à l'époque la plus reculée, puisque nous retrouvons des traces de la plupart d'entre elles dans les langues de la même famille ; ce qui serait impossible si elles ne les eussent possédées en commun avant leur séparation. On rencontre, par exemple, dans le sanscrit aussi bien que dans le grec, la distinction entre les *aoristes*, qui expriment une action momentanée et comme un point détaché, et les autres temps qui nous présentent, au contraire, une action prolongée comme une ligne ininterrompue.

[1] Temps, modes. (K. H.)

En général, le nombre des formes grammaticales, c'est-à-dire des cas, des modes et des temps, diminue dans le cours du temps. L'histoire des langues néo-latines et germaniques prouve, jusqu'à l'évidence, que l'organisme d'une langue jadis vigoureuse et riche s'appauvrit graduellement, jusqu'à ne plus conserver que quelques débris peu nombreux de ses inflexions primitives. Les langues classiques, au contraire, ont gardé la plupart de leurs formes grammaticales jusqu'à l'époque de leur développement littéraire. Le grec en particulier, n'a presque rien perdu depuis Homère jusqu'aux orateurs attiques. [2]

[1] Cas, nombre. (K. H.)

[2] O Müller semble confondre ici le développement littéraire et le développement matériel des langues, complétement in-

Il est certain que cette abondance de formes ne constitue point une qualité essentielle du langage, regardé uniquement comme moyen d'exprimer la pensée. On sait que le chinois, qui n'est, à vrai dire, qu'une simple agrégation de racines sans aucune espèce de forme grammaticale, parvient à exprimer les idées philosophiques avec assez de précision ; que l'anglais, produit d'un mélange d'éléments les plus hétérogènes, et la plus pauvre en inflexions parmi toutes les langues européennes, répond, de l'aveu même des étrangers, mieux qu'aucune de ses sœurs aux besoins d'une éloquence énergique. Tout philologue sans préjugés en conviendra; mais il n'en soutiendra pas moins que l'abondance des formes et les nuances subtiles de la pensée qui en découlent, révèlent chez les anciens un esprit d'observation et une netteté de jugement dans lesquels on ne peut s'empêcher de reconnaître et d'admirer une preuve incontestable de la justesse et de la délicatesse de la pensée. Qu'on réfléchisse un instant à l'impression que produisent sur nous les langues classi-

dépendants l'un de l'autre. La langue grecque, Fauriel l'a prouvé, a subi aussi bien que les idiomes germaniques, néo-latins et hindous, la loi de la transformation analytique, de la décadence, si l'on veut. Tout ce que l'on peut dire, c'est que la littérature classique des Grecs s'est produite, comme celle de l'Inde, dans la période ascendante, ou du moins culminante du développement matériel de la langue, tandis que presque toutes les littératures modernes ont dû se servir de langues déjà complètement entrées dans la phase en dépérissement grammatical dont l'anglais offre l'exemple le plus frappant. (K. H.)

ques, qu'on les compare à nos idiomes modernes, et on conviendra qu'à côté de ces paroles que les inflexions entourent comme de nerfs et de muscles et qu'on dirait des corps animés et pleins d'expression, nos vocables maigres et décharnés ressemblent à des squelettes dépourvus de toute vie et de tout caractère. Cette richesse présente encore un autre avantage. Les mots qui concourent à l'expression d'une pensée révèlent en même temps à l'oreille la relation qui existe entre eux. Les propositions acquièrent par là, sans artifice aucun dans la construction, une certaine symétrie, une certaine clarté matérielle, assez analogues à celle d'un édifice bien proportionné. Les langues vivantes, au contraire, ou entravent sans cesse l'expression spontanée de nos émotions par leur ordre logique, inflexible et uniforme, ou nous obligent d'aller péniblement à la recherche du rapport entre les parties détachées de la proposition. Sans trop s'arrêter à l'oreille, elles s'adressent droit à l'intelligence ; tandis que les langues anciennes cherchent à produire un effet correspondant sur les sens extérieurs et semblent ainsi venir en aide aux facultés du cerveau, en faisant vaguement pressentir à l'oreille la pensée que les paroles vont communiquer à l'intelligence.

Ce caractère général, la langue grecque le partage avec tous les idiomes de race indo-germanique qui ont été fixés de bonne heure, conservés intégralement dans des œuvres écrites, et developpés par des poëtes et des orateurs : d'autres traits

lui appartiennent exclusivement et la distinguent de ses sœurs.

Le grec, dans les sons que produisent les diverses articulations de la voix, obéit à cette heureuse mesure qui est le propre de tous les produits de ce peuple : il reste également éloigné de l'excessive ampleur comme de la maigre indigence des autres idiomes. En lui comparant la langue qui s'en rapproche le plus par son aptitude à l'expression élevée et ornée : celle de l'Inde ancienne, on est frappé tout d'abord de rencontrer dans cette dernière des séries entières de consonnes qui manquent au grec et qu'une bouche européenne saurait à peine prononcer ou imiter. En ce qui regarde les voyelles brèves, au contraire, le grec a incontestablement l'avantage sur la langue sanscrite, dont la poésie la plus mélodieuse fatigue l'oreille, par la répétition monotone de l'*a* bref. Il possède en outre cette merveilleuse abondance de diphthongues et d'autres combinaisons de voyelles que la bouche seule d'un Grec savait distinguer avec la finesse voulue, et qui se confondent indistinctement sur les lèvres de l'Européen moderne. Les lois de l'euphonie, qui chez tant d'autres peuples firent rejeter certaines combinaisons de voyelles et de consonnes, afin d'obtenir plus de grâce et d'agrément (souvent, il faut le dire, aux dépens de la finesse des terminaisons et de leur effet caractéristique), les lois euphoniques eurent sans doute une grande influence chez les Grecs. Cependant, bien qu'ils s'éloignassent, en la subissant, du prototype de la

langue mère, que l'on ne retrouve plus isolément, mais qu'il est permis de deviner d'après la totalité des dérivés, il faut convenir qu'ici comme ailleurs la réflexion et la justesse de leur goût les amenèrent à former une combinaison tellement heureuse de consonnes et de voyelles, que la force n'y fut jamais sacrifiée à la grâce, ni la justesse de l'expression à l'agrément de l'oreille. La multiplicité des dialectes offrait en même temps une variété qui permettait de se plier aux genres de poésie et de prose les plus dissemblables.

Il y a un autre trait saillant de la langue grecque que nous ne pouvons passer sous silence, parce qu'il est en rapport intime avec la plus ancienne histoire du peuple, et qui mérite d'être signalé comme une sorte de pronostic pour tout le développement ultérieur de sa civilisation. Afin d'être mieux compris, nous voudrions que ceux parmi nos lecteurs qui ont reçu une éducation classique se rappelassent les peines et les fatigues qu'ils ont endurées pendant l'étude de la grammaire grecque, les efforts de mémoire qu'elle leur a coûtés et qui souvent ont mis au désespoir leurs jeunes esprits, désireux de se rendre compte du pourquoi, quand on exigeait d'eux qu'ils retinssent et comprissent que tant de rejetons proviennent de racines si diverses, que tel verbe n'a que l'aoriste premier, tel autre que l'aoriste second, et que les personnes mêmes de l'aoriste dérivent, comme par des caprices étranges et bizarres, tantôt des formes de l'aoriste premier, tantôt de celles du second, que d'une foule de

verbes enfin et de substantifs, il ne reste que peu de formes isolées, semblable à des débris d'un âge passé. Ce n'est certainement pas la nature seule qui a éprouvé des bouleversements et des cataclysmes avant de prendre sa forme définitive et actuelle. La construction des langues, elle aussi, dans une époque antérieure à toute littérature, a dû subir des secousses violentes, amenées soit par des migrations, soit par des troubles intérieurs, et par lesquelles l'édifice a été renversé de fond en comble afin d'être reconstruit et de former un nouvel ensemble. Le grec surtout ressemble plus qu'aucune autre langue à un tissu, fabriqué d'après un dessin intelligent et régulier, qu'une main violente aurait déchiré et dont les lambeaux recueillis fil par fil auraient servi à former un tissu nouveau. C'est là sans doute qu'il faut chercher la raison de la grande variété de ses dialectes, ainsi que de ceux des peuples voisins, variété dont il est déjà fait mention dans les œuvres d'Homère[1]. De même que la terre des Grecs, déchiquetée plus que tout autre par la mer et les monts, était peu faite par sa nature à recueillir, comme les plaines de l'Euphrate et du Gange, une population uniforme, réunie en vastes empires ; de même que le peuple grec nous apparaît partagé en une multitude de tribus détachées, les unes dignes d'attention dès

[1] Il fait mention dans l'*Iliade* (II, 804, IV, 437) de la différence de dialecte entre les alliés des Troyens, et dans l'*Odyssée* (XIX, 175) de celle des races grecques habitant l'île de Crète.

l'âge mythique, les autres importantes seulement dans les temps historiques ; de même la langue se trouve divisée plus qu'aucune autre en une foule de dialectes qui varient selon les races et les régions. Il serait téméraire de vouloir déterminer les rapports mutuels entre les dialectes des Pélasges, des Dryopes, des Abantes, des Léléges, des Epéens et de tant d'autres peuplades disséminées par toute la Grèce dès les temps les plus reculés. Mais il est évident que le nombre de ces peuplades et leurs fréquentes migrations qui finirent par les mêler et les confondre, sont en rapport direct avec l'irrégularité de structure que la langue grecque montre dans ses plus anciens monuments, — peut-être même en sont-elles la principale cause [1].

Sans doute, les plus anciennes races que nous trouvons établies en Grèce et parmi lesquelles celles des Pélasges et des Léléges étaient les plus répandues, contribuèrent beaucoup à la première culture du sol, à l'établissement d'institutions religieuses et à une première organisation sociale. Les Pélasges, qui occupaient les contrées les plus fertiles, telles que la Thessalie, la vallée du Pénée, les régions inférieures de la Béotie, les plaines de l'Argolide et de Sicyone, nous apparaissent, avant leurs pérégrinations par bandes

[1] On suppose généralement aujourd'hui que la langue, d'abord une, ne s'est divisée en dialectes qu'après Homère. (Voyez, à ce sujet, la critique de cet ouvrage de Hartung. *Annales de critique scientifique*, 1844, mars, p. 366. Ed. Müller.) K. H.

isolées, comme un peuple attaché à ses demeures, occupé à fonder des villes, s'y fortifiant par des enceintes colossales, zélé à rendre hommage aux puissances du ciel et de la terre qui fécondent ses champs et veillent sur ses troupeaux. Les généalogies mythiques d'Argos rivalisaient d'antiquité avec celles de Sicyone, et les deux villes savaient au moyen d'une série de princes patriarches (pour la plupart de simples personnifications du pays, de ses montagnes et de ses fleuves), faire remonter leur origine jusqu'aux temps les plus reculés. Les Léléges auxquels se rattachaient les Locriens dans le Nord et les Épéens dans le Péloponèse, bien qu'ils paraissent avoir eu des habitations moins stables et qu'ils se livrassent à un genre de vie plus guerrier, — Thucydide constate encore de son temps l'existence de ces habitudes dans les contrées montagneuses de la Grèce septentrionale, — les Léléges prêtaient également à leurs héros nationaux, surtout à Deucalion et à ses descendants, le mérite d'avoir fondé des villes et des temples. Mais nous ne trouvons pas trace d'une culture intellectuelle plus élevée qui aurait pris son origine chez eux, pas trace de chants, par exemple, par lesquels se serait révélé le caractère distinctif de leur race. Il est même douteux qu'il soit jamais possible de retrouver dans les mythes dont la scène est dans les pays qu'ils avaient occupés, des traits caractéristiques d'une physionomie individuelle. Ce qui est encore plus regrettable c'est que, d'après les sources dont nous disposons, il paraît impossible d'émettre une opinion fondée sur les dialectes de ces peuples, précisément parce que nous en avons une connaissance trop superficielle. Elle se borne en effet, même pour les dialectes en usage pendant les temps historiques, à quelques inscriptions et à des citations de grammairiens.

Ce qui est infiniment plus important pour l'histoire de la culture intellectuelle des Grecs, c'est de distinguer les races et les dialectes qui se sont formés pendant l'âge auquel on a donné le nom d'héroïque, à cause de la prépondérance qu'y eurent les tribus guerrières, et parce qu'un certain goût pour les entreprises aventureuses le caractérise évidemment. C'est en ce temps qu'à dû commencer ce contraste entre les races et les idiomes de la Grèce, qui exerça par la suite une influence si remarquaquable sur toute la vie civile et intellectuelle, sur la poésie, sur les arts et sur la littérature. En faisant une étude approfondie des dialectes grecs, au moyen de la littérature, on s'aperçoit qu'ils se divisent en deux groupes essentiellement distincts. Le premier est formé par l'éolien, dénomination sous laquelle les Grecs comprenaient, à vrai dire, tous les dialectes qui n'étaient ni ionien, ni attique, ni dorien. D'après cette supposition les trois quarts de la nation auraient été Éoliens, et on classait pêle-mêle, dans une même catégorie (celle des dialectes éoliens), des idiomes qui, d'après les inscriptions les plus anciennes, avaient moins de rapport entre eux qu'ils n'en avaient avec le

dorien : le dialecte thessalien, par exemple, l'étolien, le béotien et l'éléen. Les Éoliens proprement dits, c'est-à-dire ceux qui portent ce nom dans les mythes, étaient établis à cette époque reculée dans la plaine de la Thessalie, appelée dans la suite la Thessaliotide, au sud du Pénée, et jusqu'au golfe pagasétique. A cette même époque fabuleuse nous trouvons une branche de la race éolienne en possession de Calydone dans l'Etolie méridionale. Ce fragment de race, toutefois, disparaît ensuite de l'histoire, tandis que les Éoliens de la Thessalie, qui s'appelaient aussi Béotiens, passèrent, deux générations après la guerre de Troie, dans le pays auquel ils donnèrent le nom de Béotie ; bientôt après, mêlés à d'autres races, ils allèrent s'établir sur les côtes et les îles de l'Asie Mineure, qui prirent dès lors le nom d'Éolie asiatique [1]. Ce n'est que de cette dernière Éolie que nous tirons notre connaissance du dialecte éolien,

[1] Nous ne considérons ici comme Éoliens que ceux que l'on comptait réellement parmi la race éolienne, et nullement toutes les peuplades gouvernées par des héros qu'Hésiode dans le fragment de ses ἠοῖαι appelle fils d'Éole ; bien que cette généalogie donne le droit de supposer une proche parenté entre toutes ces peuplades, parenté que confirment d'ailleurs d'autres témoignages. C'est en ce sens que les Minyens d'Orchomène et d'Eolkos, gouvernés par les Éolides Athamas et Créthée, étaient d'origine éolienne. Ce peuple, par la stabibilité de ses institutions politiques, par son esprit d'entreprises, ses expéditions maritimes et ses constructions coloniales, occupe une place distinguée parmi les peuples des temps mythiques de la Grèce. (V. Hésiode, *Frag.* 28, éd. Gaisford, *Frag.* 23, chez Göttling. — Voy, O. Müller, *Orchomène et les Myniens*, et l'étude qui fait suite à cette traduction. Ch. 5.)

parce que les poètes lyriques de l'école de Lesbie, dont nous aurons occasion de parler dans un autre chapitre, chantèrent dans cet idiome. Ce dialecte, ainsi que le béotien primitif, portent un cachet très-ancien et se rapprochent plus qu'aucun autre de la source première de la langue grecque. Aussi le latin, qui a tant de rapport avec l'ancien grec, présente-t-il une grande ressemblance avec le dialecte éolien, et c'est également dans ce dialecte qu'on remarque le plus d'affinité entre le grec et les autres langues indo-germaniques. — L'idiome de la race dorienne qui, au commencement, occupait une très minime partie de la Grèce septentrionale, mais qui par suite de ce puissant mouvement de population qu'on appelle le retour des Héraclides, se répandit dans le Péloponèse et d'autres régions, n'était qu'une simple variété de l'éolien. Il ne s'en distinguait que par une certaine prédilection pour les sons ouverts et pleins de l'*a* et de l'*o*, et par le soin d'éviter le Σ, auxquels les Spartiates surtout substituaient le P.

Le second dialecte principal du grec, l'ionien, s'éloigne beaucoup plus du type original. Il se développa d'abord dans la Grèce proprement dite, mais il subit quelques altérations après avoir été transporté de là aux côtes de l'Asie Mineure par les colonies ioniennes d'Athènes. Ses qualités distinctives sont une certaine suavité, une sorte de liquidité qui résultent des combinaisons de nombreuses voyelles, parmi lesquelles les sons les plus délicats de l'*e*, et de l'*u* prédominent sur l'*a* et l'*o* ;

parmi les consonnes il a une préférence marquée pour le Σ. On a observé que là, où il s'écarte de l'éolien par les voyelles ou les consonnes, il s'éloigne également du primitif : observation qui frappe particulièrement lorsqu'on le compare à des idiomes parents. On peut donc le considérer comme une transformation caractéristique que la langue a subie sur le sol même de la Grèce. Il est fort probable que non-seulement les Ioniens, mais aussi les anciens Achéens, que les traditions généalogiques nous représentent comme frères des Ioniens, parlèrent ce dialecte sans beaucoup d'altération. On comprendrait ainsi plus facilement qu'on eût choisi pour célébrer les faits et gestes des héros de la race achéenne, un dialecte qui malgré des déviations importantes, conserve pourtant la plus grande ressemblance avec l'ionien.

Cette esquisse rapide des dialectes grecs nous laisse déjà entrevoir quels sont les traits principaux que nous trouverons développés plus tard dans la civilisation politique et littéraire des diverses races. Nous sommes préparés à trouver les coutumes et les institutions des Éoliens et Doriens réglées sur celles des Grecs anciens ; leurs dialectes du moins accusent un désir prononcé de conserver les formes antiques et peu de soin à les épurer. Chez les Doriens cependant tout ressort avec plus d'éclat et se présente sous une lumière plus vive que chez les Éoliens ; et de même qu'ils montrent une prédilection marquée pour les sons larges, énergiques et âpres, qu'ils conservent avec

une régularité inflexible, on peut très-naturellement s'attendre à trouver chez eux une disposition à faire prévaloir, jusque dans toute l'organisation de leur vie publique et domestique l'esprit d'austérité et de respect pour les anciens usages.

Les Ioniens, au contraire, montrent déjà dans leur dialecte une certaine inclination à changer les vieilles formes selon le goût et le caprice du moment, et une tendance à embellir et à perfectionner leur idiome qui contribua beaucoup, sans doute, à ce que ce dialecte, quoique plus jeune et dérivé, fût le premier cultivé dans la poésie.

CHAPITRE II

LA RELIGION PRIMITIVE DES GRECS.

La religion est, après la langue, la première activité intellectuelle de l'homme, et exerce par conséquent une influence très-considérable sur toutes les autres. Quelque précoce qu'ait été chez certains peuples la naissance de la poésie, qui inspire si puissamment les âges primitifs, encore étrangers aux autres arts, elle a toujours été précédée par la religion. Il ne s'est point encore trouvé de nation à laquelle l'idée d'êtres suprêmes et de leur puissante influence sur la destinée humaine ait fait entièrement défaut, tandis qu'il y en

a plusieurs qui manquent de toute espèce de chants ou de traditions poétiques. Il est évident que la providence divine munit la race humaine dès l'origine de ce qui lui était le plus nécessaire, en semant parmi tous les peuples de la terre des étincelles de cette lumière céleste qui devait luire un jour d'une clarté plus sublime.

Aussi aurait-on tort de supposer que les chants d'Homère, parce qu'ils appartiennent à la première période de la poésie grecque, soient aussi des monuments de la première religion des Grecs. Les idées religieuses durent, au contraire, avoir subi bien des transformations avant de revêtir la forme sous laquelle nous les présentent l'Iliade et l'Odyssée. La description que nous fait Homère de la vie des dieux dans le palais de Zeus sur les hauteurs de l'Olympe, diffère autant assurément des sentiments et des idées avec lesquels l'antique Pélasge élevait sa voix et ses mains vers le Zeus qui trônait au milieu des chênes de Dodone, que le palais d'un Priam ou d'un Agamemnon différait de la cabane que se construisit le premier colon dans une clairière solitaire au milieu de ses troupeaux.

Les idées religieuses d'Homère sont parfaitemet adaptées à une époque où la meilleure et la plus noble partie de la nation s'était adonnée exclusivement aux armes et à la discussion commune des affaires publiques, c'est-à-dire à l'âge héroïque. Au sommet des chaînes septentrionales de la Grèce, sur le mont Olympe, qui semble atteindre

le ciel, règne une famille de divinités, que Zeus, leur chef, convoque au conseil, lorsqu'il le juge opportun, tout comme le fait Agamemnon avec les princes, ses compagnons. Il connaît les arrêts du destin et les dirige ; il transmet, en sa qualité de roi des dieux, la dignité et les honneurs aux rois de la terre. A ses côtés il a une compagne qui, en vertu de sa position, prend une part considérable dans son pouvoir et ses dignités, et une fille à l'âme virile, guide des armées dans la bataille, protectrice des forteresses, digne, par la sagesse de ses conseils, de la confiance que lui accorde son père ; puis enfin un certain nombre de frères et de fils, dont chacun à une mission spéciale à remplir dans la maison ou à la cour du Dieu.

L'objet principal cependant de la sollicitude de cette famille divine est le sort des peuples et des villes ; elle veille spécialement sur les entreprises et les aventures des héros, qui, issus pour la plupart du sang des dieux, forment le chaînon intermédiaire entre ceux-ci et le troupeau des hommes vulgaires.

De telles idées religieuses devaient certes suffire à des princes d'Ithaque ou de tout autre pays grec qui se réunissaient au festin commun, dans les salles de leur chef, et devant lesquels un Phémius récitait le dernier chant d'héroïques aventures. Mais quelle valeur pouvaient-elles avoir aux yeux du simple agriculteur, qui éprouvait le besoin de se croire sous la protection divine lorsqu'il se-

mait et récoltait, pendant les rigueurs de l'hiver et dans les chaleurs de l'été, qui se sentait porté à rendre grâces aux dieux pour chacun de leurs bienfaits, ainsi que pour leur défense contre les dangers qui menaçaient ses troupeaux et son blé? De même que l'âge héroïque fut précédé par un temps qu'on pourrait appeler pélasgique, où l'agriculture et les qualités naturelles des différentes contrées offraient l'intérêt principal, on trouve aussi les traces et les débris d'une religion dans laquelle les phénomènes de la nature, et les changements des saisons formaient les attributs principaux de l'activité des dieux. L'imagination, toujours plus active et plus naïve dans l'enfance des peuples comme dans celle des individus, se plaisait alors à attribuer les phénomènes de la croissance et du dépérissement des plantes, les rigueurs de l'hiver et l'ardeur de l'été, les conditions particulières de chaque contrée, au concours tantôt propice, tantôt hostile de diverses divinités. Nous possédons encore, entre tant de mythes grecs, nombre de légendes d'une naïveté ravissante et d'une touchante simplicité, qui datent de cette époque, où la religion des Grecs portait le cachet d'une religion de la nature. Les parties mêmes de la mythologie qui se rapportent à l'origine de la vie politique, aux alliances des princes et à des entreprises guerrières sont encore pénétrées, enlacées, croisées et traversées en tous sens de légendes qui, à les examiner de près, ne parlent point d'exploits humains, mais de phénomènes et de

faits naturels. Cela s'explique. Plus on avançait en civilisation, plus on perdait de vue ce rapport des dieux avec la nature pour appuyer davantage sur celles de leurs qualités et de leurs actions qui avaient trait à la direction de la vie humaine, à l'administration des États, aux rapports des hommes entre eux.

Souvent il est nécessaire que la science moderne lève préalablement le voile qui a caché la portée de certains récits de ce genre aux yeux des plus grands mythologues de l'antiquité. Mais précisément, plus cette partie des mythes a été défigurée ou obscurcie par le travail des siècles, plus on en reconnaît la haute antiquité : on dirait des édifices délabrés dont les murs, rongés par le temps et couverts de mousse, ne font que mieux attester l'origine lointaine.

Des investigations de ce genre qui se proposeraient de retrouver dans la mythologie grecque les traits relatifs aux phénomènes de la nature et aux variations de l'année, si elles étaient faites avec l'ensemble et la suite nécessaires, trouveraient dans les religions de la Grèce des traits élémentaires semblables à ceux des religions de l'Orient, notamment de l'Asie Mineure, si rapprochée de la presqu'île hellénique. Toutefois, dès ces débuts, le génie de la nation grecque se montre déjà plus riche et plus varié dans ses formes, plus libre aussi, on peut le dire, plus noble que celui des voisins orientaux, Phrygiens et Lydiens, ou que celui des Syriens, adorateurs de la nature. Dans la religion

de ceux-ci, l'union et le contraste de deux êtres (Baal et Astarté), l'un mâle et symbolisant l'activité productive, l'autre femelle et représentant le principe nutritif de la nature ; les vicissitudes de force et de faiblesse, d'efflorescence et de mort, par lesquelles passent ces deux êtres et qui sont célébrées par des alternatives d'une joie extatique et d'une douleur violente, forment un cercle continuel qui, à la fin, devait nécessairement fatiguer et émousser l'âme. Chez les Grecs, tout au contraire, le culte de la nature, malgré la grande variété des formes qu'il affecta aux divers endroits, plaçait cependant partout au sommet un seul Dieu comme Dieu du ciel et de la clarté du jour : Zeus (Jupiter) [1]. Avec ce Dieu du ciel qui règne dans

[1] (Les recherches de la linguistique ont prouvé que telle est la signification du nom de Ζεύς, puisqu'elles en trouvent la racine, *Diu*, avec la même signification chez les Hindous) Cette racine se montre très-clairement dans le génitif et datif du nom Ζεύς ΔιϝόςΔιϝί, où l'υ a pris la forme de la consonne ϝ, tandis qu'en Ζεύς, comme en d'autres mots grecs, les lettres *Di* se sont changées en Z, et que la voyelle a été allongée. Dans le latin *Jovis* (*Juve* en ombrien) le *D* devant le *J* a été élidé, tandis qu'il s'est conservé en d'autres mots dérivés de la même racine, tels que *dies*, *dium*. (D'ailleurs la langue latine et la langue grecque elle-même prouvent également ce sens de Ζεύς, puisque leurs dérivés de cette même racine se sont conservés en grande partie avec leur sens appellatif. Le mot ζεύς régulièrement décliné serait ζεύς ζευός, ζευί, ζευά, ζεῦ, ou bien Δίϝς, Διϝός, Διϝί, Διϝά, Διϝ ; c'est donc le nominatif et le vocatif de la première forme, le génitif, le datif et l'accusatif de la seconde forme qui sont restés en usage. D'ailleurs en éolien la forme était Δεύς, c'est-à-dire le latin *Deus*. On croit que le digamma (ϝ) se prononçait comme un son entre le *v* et le *f* français. Quant au latin, nous rappelons que l'ancienne

les pures hauteurs, s'unit; mais sans prétendre au même rang, une déesse de la terre, appelée dans les divers cultes Héra, Déméter, Dione (Junon) et de noms plus obscurs encore. Le mariage de ces divinités, l'union du ciel et de la terre, dans de féconds orages, était l'objet de la fête la plus sacrée de ce culte. Si, à côté du dieu du ciel, des êtres analogues, tels qu'Apollon, le fils de la lumière, et Athéna (Minerve), née de la tête du père dans les hauteurs du ciel, pénètrent la terre de lumière et aident le plus grand des dieux à anéantir les éléments hostiles ; d'autres divinités règnent dans les profondeurs de la terre, et, comme toute vie ne prend pas seulement son origine de la terre, mais retourne aussi en son sein, ces divinités se trouvent presque toutes en relation avec l'idée de la mort. Tels Hermès (Mercure), qui rapporte du sein de la terre les trésors de la fertilité, et Cora (Proserpine), la jeune fille tantôt arrachée, tantôt rendue à sa mère, divinité de la nature efflorescente et de la nature mourante [1]. Il va sans dire que l'élément de l'eau, Poseïdon (Neptune), trouva sa place dans ce système et qu'il y paraît rattaché à la déesse de la terre, de même que le feu, Héphestos (Vulcain), y était représenté comme un

forme du nominatif *Jupiter* était *Diespiter*, et que la locution si commune *sub divo*, en plein air, démontre surabondamment le sens primitif du nom Ζεύς, Διός. La forme sanscrite de ce mot est *Dyaus*, où le sens de ciel est encore clairement conservé. — Cf. Preller, *Griech. Mythologie*, I, 91. — K. H.)

[1] Voy., sur ce point, Preller, *Demeter und Persephone*, Hambourg, 1837. K. H.)

puissant principe, dérivé du ciel et régnant sur la terre, et qu'il était mis en intime relation avec la déesse issue de la tête du dieu du ciel. D'autres divinités, comme Aphrodite (Vénus), dont le culte vint, selon toutes les apparences de Cypre et de Cythère, se répandre en Grèce par l'influence de tribus syro-phéniciennes, forment des parties moins nécessaires et moins importantes de l'ensemble [1]. Un intérêt tout particulier s'attache au dieu multiforme de la nature florissante, mourante et rajeunie, à Dionysos (Bacchus), dont le culte, flottant entre la joie et la douleur extrêmes, offre beaucoup de ressemblance avec la forme de religion qui dominait en Asie Mineure. Répandu dans le nord par les prétendus Thraces et ne jouissant pas dans toutes les parties de la Grèce de la même autorité que le culte des autres dieux olympiens, il en resta toujours comme isolé, bien qu'il fût facile de le rattacher à l'ensemble par celui de Déméter et de Cora. Cependant, même séparé de la sorte, il ne laissa pas d'exercer l'influence la plus décisive sur la culture de la nation grecque et provoqua, dans le domaine de l'art et de la poésie, une suite de productions dont le caractère commun est une certaine extase, une violente émotion de l'âme, un essor plus hardi de l'imagination, une sorte de frénésie dans la volupté et dans la douleur.

[1] V. Hérodote, I, 105. (Ce point est aujourd'hui mis hors de tout doute par Preller. *Griech. Mythologie,* 1,200. — K. H.)

Comme les poëmes homériques sont la première source pour toute l'histoire morale aussi bien que matérielle de la nation grecque, non-seulement par ce qu'ils apportent directement, mais encore par des allusions indirectes, non-seulement par ce qu'ils disent, mais encore par ce qu'ils ne disent pas ; on y voit aussi, en les lisant avec attention, cette antique religion de la nature pâlir pour ainsi dire et s'évanouir devant les figures fortement saillantes des divinités de l'âge héroïque. Les dieux qui règnent sur l'Olympe n'y sont presque plus en rapport avec des phénomènes de la nature. Zeus y apparaît surtout comme souverain et roi, bien qu'on le désigne aussi, par des surnoms évidemment transmis d'un âge plus reculé, comme dieu de l'éther et de la température [1]. On conserva fort longtemps cette habitude, puisque beaucoup plus tard encore on disait en Grèce avec la vieille naïveté : « Que fait Zeus? » pour dire : « Quel temps avons-nous? » Dans l'idée homérique d'Héra, d'Athéna et d'Apollon, il n'y a plus trace d'un rapport de ces divinités avec la fertilité de la nature, clarté de l'atmosphère, la venue du joyeux renouveau, toutes choses qu'il serait cependant aisé de démontrer avec la plus grande certitude dans les nombreux mythes de ces dieux et mieux encore dans les cérémonies usitées à leurs fêtes qui contiennent en général les éléments les plus anciens des légendes. Héphæstos, le puissant dieu

[1] Αἰθέρι ναίων, νεφεληγερέτης.

du feu céleste et terrestre, est devenu un laborieux forgeron qui fournit avec empressement des ouvrages de ses mains les autres dieux et les héros aimés de ces dieux. Quant à Hermès, il y avait des récits qui le représentaient comme une vieille divinité rustique des Arcadiens, accordant la fertilité aux champs et aux troupeaux, et ce n'est que dans la suite qu'il s'en dégagea par mille transformations la figure du serviteur des dieux et du messager de Zeus qu'Homère nous a rendu familière.

Les divinités qui n'avaient pas de rapport, et qui ne pouvaient que difficilement être mises en rapport, avec les intérêts de la vie humaine et particulièrement avec les actions belliqueuses ou politiques des princes, ne sont que fort rarement mentionnées dans Homère et ne jouent jamais un rôle actif dans les événements qu'il nous raconte : elles se tiennent même assez éloignées en général du cercle des dieux olympiens. C'est ainsi qu'on n'y rencontre nulle part Démétèr occupée à aider, à sauver ou à encourager au combat quelque héros favori ; mais si l'on voulait inférer de là que cette déesse ne fût parvenue à sa grande autorité qu'après Homère, les allusions que le poëte fait à elle toutes les fois qu'il est question d'agriculture et de céréales, réfuteraient suffisamment cette hypothèse. Sans doute cette déesse dont le nom qualifie la terre de *mère* [1], fut adorée de préférence au

[1] Δῆ μήτηρ, i. e. γῆ μήτηρ. (D'après d'autres philologues, Δῆ μήτηρ équivaudrait à Δῖα μήτηρ, la déesse mère, V. Schömann,

temps des antiques Pélasges et avait été l'objet d'un culte public et général ; mais les idées et les sentiments qu'éveillait la vénération de la mère et de sa fille, qu'avec une profonde douleur elle se voit enlevée tous les automnes, qu'elle retrouve chaque printemps avec une joie indicible, ces idées et ces sentiments s'écartèrent de plus en plus de ceux qui s'attachaient aux autres dieux de l'Olympe ; or, par cela même que ces divinités s'éloignaient davantage du cercle de ces dieux, leur religion prit peu à peu, grâce à cet isolement, le caractère de mystères, c'est-à-dire de solennités du culte auxquelles personne ne pouvait participer sans une admission et une initiation spéciales. Homère fut donc guidé par un sentiment très-juste quand il les représentait comme étrangères au cercle de dieux qu'il voulait assembler autour de Zeus, et ce fut ce même sentiment sans doute qui le détermina à tenir éloigné des sujets de son chant, la seconde divinité du culte mystique des Grecs, Dionysos, bien qu'il en parle, lorsque l'occasion s'en présente, comme d'un dieu qui inspire et qui dispense la joie, et que l'on ne saurait jamais offenser impunément.

à Cic. *de Natura deorum*, II, 26, 61. — Cependant Preller,
Griech. Mythologie, I, p. 588 : note 2, confirme l'étymologie
d'O. Müller : il rappelle le dorisme si usité chez les poëtes tragiques, de δᾶ pour γῆ ou γαῖα, p. e. ὦ δᾶ, ἀλεῦ δᾶ, φεῦ δᾶ ; et
les formes doubles de γνόφος et δνόφος, de ἀγνόν et ἀδνόν, de
πηγή et πηδή, etc. Cf. aussi Preller, *Demeter und Persephone* p. 366, et C. Fr. Hermann, *Disputatio de Daphnide
Theocriti*, Göttingen, 1853, p. 24, cité par Ed. Müller
K. H.)

CHAPITRE III

LA PREMIÈRE POÉSIE DES GRECS.

Il dut s'écouler des siècles avant que le style poétique des Grecs eût acquis l'abondance, la richesse et la belle cadence que nous admirons dans les poëmes homériques. Longtemps avant que la parole ailée se détachât des lèvres pour plier les âmes à des sentiments élevés, longtemps avant que le premier hymne retentît, le culte des dieux auquel se rattachait toute la vie morale de la haute antiquité et qui contenait les germes de tous les arts, de l'architecture comme de la statuaire, de la musique aussi bien que de la poésie, dut se borner à des actions muettes, à des gestes expressifs, à des prières murmurées à voix basse, peut-être aussi à des cris inarticulés (ὀλολυγμός), tels qu'on les proférait encore bien plus tard au moment de la mort des victimes du sacrifice.

Les premiers épanchements de l'inspiration poétique furent sans doute de courts chants qui décrivaient, en peu de vers et avec une simplicité encore embarrassée, les choses dont les âmes étaient profondément touchées. C'est surtout aux simples chants qui se rapportaient aux saisons et à leurs phénomènes et qui exprimaient d'une façon naïve les sentiments qu'ils provoquaient, que l'on est en droit, d'après ce qui a été dit de la pre-

mière religion des Grecs, d'attribuer une haute antiquité. Chantés par des campagnards, des moissonneurs et des vignerons, ils doivent évidemment leur origine aux temps d'une simple vie rustique. Il est remarquable que plusieurs de ces chants avaient un caractère triste et mélancolique; mais la surprise cesse quand on se rappelle que les divinités de la Grèce que l'on se représentait en rapport intime avec le changement des saisons et le rajeunissement de la nature, tels que Démétèr, Cora et Dionysos, prêtaient autant à la tristesse et à la plainte, qu'à la gaieté et aux plaisirs. Il ne faut cependant pas chercher là l'unique cause du ton mélancolique de ces chants. Le cœur humain éprouve naturellement le besoin d'éclater de temps en temps en plaintes, il va même jusqu'à en chercher les occasions si elles ne s'offrent d'elles-mêmes. « C'est dans les forêts inaccessibles, dit Lucrèce, et dans les demeures solitaires des pâtres que les hommes ont appris à confier les *douces plaintes* au chalumeau [1]. »

C'est à ces poésies plaintives qu'appartient le chant de *Linos* dont parle déjà Homère [2] et dont le nom seul, Αἴλινος, Οἰτόλινος [3], indique un caractère

[1] Inde minutatim dulceis didicere querelas.
Tibia quas fundit, digitis pulsata canentum,
Avia per nemora ac sylvas saltusque reperta
Per loca pastorum deserta atque otia dia.
Lucrèce. V. 1381-1386.

[2] *Iliade*, XVIII, 569. V. plus bas, sur la signification de μολπή en cet endroit.

[3] Traduits littéralement, ces mots signifient *hélas Linos!*

triste et plaintif. D'après Homère, c'est aux vendanges surtout qu'on le chantait; et, d'après un fragment d'Hésiode, tous les chanteurs et citharèdes, dans les fêtes et les danses, pleurent Linos, le fils chéri d'Uranie, et c'est Linos qu'ils appellent en commençant et en finissant, d'où l'on peut conclure que le chant débutait et terminait par αἴ Λίνε [1]. Dans l'origine, Linos avait été l'objet même de la plainte, la personne dont on pleurait le sort, et il y avait plus d'un endroit en Grèce, Thèbes entre autres, Chalcis, Argos, où l'on montrait son tombeau. Il appartient évidemment à cette classe de dieux ou de demi-dieux dont les religions de la Grèce et de l'Asie offrent tant d'exemples : adolescents d'une beauté merveilleuse et d'une délicate floraison, que l'on disait tantôt noyés dans les flots de quelque rivière, tantôt dévorés par des chiens furieux ou des bêtes féroces et dont on pleurait la mort au temps de la récolte et de la saison chaude. Il est évident que ce n'étaient pas des personnages réels dont la mort causait un intérêt aussi universel, bien que les légendes qui circulaient pour expliquer cet usage, parlent souvent de jeunes gens de sang royal enlevés au printemps de leur vie. C'est la floraison même de l'année, le charme du

mort de Linos! L'ailinos est un chant plus doux. V. Sophocle, *Ajax*, 127. Cf. Ambrosch, *Diss. inaug. de Lino.*, Berol., 1829; Bode, *de Orpheo*, p. 97 et s.; Welcker, sur Linos. *Allg, Schulzeitung*, 1830. Abth. II, nº 2.

[1] Chez Eustathe, p. 1163 (Fragm. 1, éd. Gaisford, 97, chez Göttling [132, de la 2e éd.]).

printemps, tué par l'ardeur de l'été, et des phénomènes analogues que l'on pleurait avec une sorte de langueur, car l'imagination de ces temps reculés prêtait une individualité à ce qui était impersonnel et se créait de toutes choses des dieux ou des êtres de nature divine. D'après une curieuse légende des Argiens, Linos fut un adolescent de race divine qui grandit auprès des bergers, au milieu des brebis, et que déchirèrent des chiens furieux. On rattachait à cette tradition une fête des brebis à laquelle on assommait un grand nombre de chiens. C'est sans doute pendant la plus grande chaleur qu'on la célébrait, au temps où règne Sirius dont le symbole fut pour les Grecs, depuis les temps les plus reculés, un chien enragé. Ce fut par une méprise bien naturelle que, plus tard, on fit de Linos un chanteur, l'un des plus anciens d'entre les aèdes, s'engageant dans une lutte contre Apollon lui-même et enseignant à Héraclès le jeu de la cithare. Toutefois jusque dans cette tradition on conservait le fait de la mort violente de Linos, et il faut bien supposer que dans l'antique chant lui-même, il était question de mort et de désastre. Chez Homère, c'est un enfant qui chante le *Linos* d'une voix délicate et en s'accompagnant de la cithare, comme c'était l'habitude pour ce chant. Les jeunes hommes et les jeunes filles qui emportent les raisins du vignoble suivent son chant, en avançant d'un pas mesuré et en proférant des acclamations retentissantes, l'Αἴ Λίνε même sans doute [1].

[1] *Iliade*, XVIII, 569-572.

Le cri cependant qu'Homère appelle ἰυγμός, ne fut pas nécessairement un cri de joie ; quiconque a jamais entendu retentir de colline en colline l'ἰυγμός des paysans suisses avec ses accents tristes et plaintifs, en conviendra aisément [1].

Il y avait dans la Grèce ancienne, et surtout dans l'Asie Mineure dont les peuples avaient une singulière prédilection pour les mélodies plaintives, beaucoup de ces chants de deuil dans lesquels ne s'exprimait pas tant le malheur d'un seul individu qu'une douleur générale et toujours renouvelée. L'*Ialémos* semble presque avoir été identique avec le *Linos,* puisqu'on raconte à peu près les même choses d'un personnage mythique qu'on nomme Ialémos. A Tégée, il y avait un chant de deuil qui s'appelait le *Skephros,* et dont on devine, d'après ce qu'en dit Pausanias, qu'il se chantait également dans les ardeurs de l'été [2]. En Phrygie, on chantait le *Lityersès* en sciant le blé. A la même époque retentissait chez les Mariandynes, sur les côtes de la mer Noire, le chant de *Bormos,* au son de la flûte qui était particulière à ce peuple. Quelle fut la douleur qui causait ses plaintes, la tradition permet de le deviner. Bormos,

[1] Fr. Ritter, dans sa critique de cet ouvrage (*Wiener Jahrbücher*, 1844, p. 123 et s.), prend λίνος pour un appellatif et se prononce longuement contre l'interprétation que donne Müller du passage d'Homère. (Ed. Müller.) — Bode (p. 130) et Ulrici (p. 147) admettent l'existence d'un poëte Linos que rien ne prouve. K. H.)

[2] Pausanias, VIII, 53, 1. Σκέφρον θρηνεῖν.

dit-elle, fut un bel enfant qui, dans la chaleur de l'été, voulut porter de l'eau aux moissonneurs et qui, en la puisant, disparut entraîné par les nymphes du ruisseau. Le même sens à peu près se cache sous l'appel d'*Hylas,* adolescent englouti par les eaux de la source, appel qui retentissait dans le pays voisin des Bithyniens, sur les hauteurs des montagnes où l'écho le répétait de ses mille voix. Dans les contrées méridionales nous rencontrons, appartenant au culte syrien, les plaintes pour le meurtre d'Adonis, que Sapho chantait en même temps que Linos, et le *Manéros,* chant fort en usage en Égypte, surtout à Pélusium. On y pleurait également l'enfant unique du roi mourant dans sa première jeunesse : analogie suffisante pour déterminer Hérodote [1], qui aime tant à rattacher la Grèce à l'Égypte, à déclarer que le Manéros et le Linos sont un seul et même chant [2].

Les chants primitivement consacrés à Apollon et qui se rattachaient intimement aux idées qu'on se faisait de la nature et de la puissance de ce dieu répondaient à des sentiments tout différents. Les *Péans* (παιήονες chez Homère), exprimaient par la musique et par les paroles, le courage et la confiance. « Tous les Élina, dit Callimaque, doivent se taire quand on entend le Ié Péan, Ié Péan [3]. » Comme le Linos débute par le cri plaintif d'αἴ, le

[1] Hérodote, II, 79.

[2] Sur le sujet de ces chants de plainte, cf. *les Doriens* d'O. Müller, I. 346 et s. (notre Introduction, ch. V.), et Thirlwall, dans le *Philological Museum*, vol. I, p. 119.

[3] *Hymn. à Apoll.*. 20.

Péan commence par ἰή. Ces sortes d'exclamations qui insignifiantes par elles-mêmes, n'indiquent un sentiment que par le ton avec lequel on les profère, appartiennent, nous l'avons déjà remarqué, au culte grec et forment, pour ainsi dire, les germes des hymnes qui commençaient et finissaient avec elles. On chantait des Péans, quand on espérait, avec l'aide du dieu, vaincre quelque grand danger imminent, ou bien lorsqu'on s'en croyait réellement délivré. C'étaient des chants soit d'espérance et de confiance, soit de reconnaissance après la victoire. L'usage que l'oracle de Delphes recommandait aux villes de l'Italie méridionale, de chanter des péans de printemps (εἰαρινοὶ παιᾶνες) après les rigueurs de l'hiver, quand la saison prenait un aspect plus doux et plus serein et que tous les cœurs étaient remplis d'espérance et de confiance, remonte très-haut, selon toutes probabilités. Les Pythagoriciens aussi avaient leur solennelle purification (κάθαρσις), qu'ils célébraient au printemps en chantant des péans et des hymnes apollinaires. D'après Homère[1], les Achéens, après avoir rendu sa fille à Chrysès et apaisé de la sorte la colère d'Apollon, chantèrent, à la fin des sacrifices et en faisant circuler la coupe, un beau Péan en honneur de l'archer divin qu'ils cherchaient à calmer et à se concilier par leur chant. D'après le même poëte, Achille, après avoir tué Hector, engage ses compagnons à retourner aux vaisseaux,

[1] *Iliad.* I, 473.

en chantant un Péan, et les paroles suivantes : « Nous avons acquis une grande gloire, nous avons tué le divin Hector, auquel les Troyens adressaient leurs prières comme à un dieu[1], » indiquent suffisamment le sujet de ce chant. On voit par ces passages que le péan était chanté en chœur, mais sans doute de façon qu'un seul élevât la voix le premier et donnât le ton (ἐξάρχων). Il est probable aussi que le chœur du péan, ou marchait en cortége, ou était attablé au repas, ainsi qu'il était encore d'usage à Athènes du temps de Platon. L'hymne de l'Homéride à Apollon Pythien offre un exemple de ce dernier mode. Les Crétois que ce dieu a appelés à Python comme prêtres de son sanctuaire, et qui ont accompli heureusement une traversée miraculeuse, y sont représentés, montant vers Python, par l'étroite vallée du Parnasse, après avoir fait leur repas de sacrifice sur les côtes de Crissa. Le souverain Apollon les guide lui-même d'un pas gracieux et cadencé, en tirant de la cithare (φόρμιγξ) des accords harmonieux. Les Crétois, d'une démarche réglée, le suivent jusqu'à Python et chantent, à la façon de leur île, un Ié Péan mélodieux que la Muse a inspiré à leur âme[2]. C'est de ce Péan, chanté en marchant, que provint l'usage de chanter le péan (παιωνίζειν) à la guerre, avant d'attaquer l'armée ennemie, usage qu'on rencontre surtout chez les peuplades doriennes,

[1] *Iliad.*, XXII, 391.
[2] Homère, *Hymn. à Apoll.*, 514.

mais dont on ne peut pas encore démontrer l'existence dans les poëmes homériques.

S'il nous était permis de suivre la simple probabilité, ou que le caractère de cet ouvrage nous autorisât à une argumentation explicite qui, en réunissant et en comparant soigneusement plusieurs indices de peu d'importance, mais concluants s'ils étaient pesés collectivement, atteindrait un haut degré d'évidence, nous pourrions bien attribuer aux cultes particuliers d'Apollon, d'Artémis, de Démétèr, de Dionysos et d'autres divinités de cette première antiquité grecque, plusieurs des genres d'hymnes qui au premier abord semblent appartenir à une époque postérieure. Mais nous préférons ici, où nous ne communiquons que ce qui est parfaitement certain, n'accueillir que ce dont nous trouvons des allusions dans les chants homériques, qui resteront toujours la source principale pour ces époques, et nous réservons nos explications pour l'histoire du développement de la poésie lyrique.

Non-seulement le culte public et commun des dieux, mais aussi les événements de famille provoquent le don poétique selon qu'ils émeuvent plus ou moins vivement les âmes. Le deuil pour les morts que les femmes surtout célébraient avec de violentes expressions de douleur, avait déjà pris, au temps où nous transporte Homère, la forme que nous trouvons plus tard. Des chanteurs qui devaient entonner la plainte s'asseyaient à côté du lit sur lequel le corps était exposé, et pendant

qu'ils chantaient d'une voix entrecoupée de soupirs, les femmes accompagnaient d'accents plaintifs et sanglotants [1]. Aux funérailles d'Achille, ce furent les Muses elles-mêmes qui, de leurs voix mélodieuses, faisaient retentir en alternant le *Thrénos*, tandis que les sœurs de Thétis, les Néréides, poussaient des sanglots qui servaient, pour ainsi dire, d'accompagnement à ce chant [2].

Tout aussi ancien que le Thrénos, était l'*Hyménée*, qui en forme la contre-partie, ce joyeux chant de fiançailles dont la description homérique du bouclier d'Achille et celle d'Hésiode du bouclier d'Héraclès nous donnent une idée si parfaite [3]. D'après la première, on conduisait l'épouse à la lueur des torches de sa chambre virginale dans les rues de la ville qui est représentée comme le théâtre de la fête nuptiale. On entonne un bruyant hyménée, des jeunes gens s'élancent en dansant, tandis que les flûtes et les cithares (φόρμιγγες) retentissent. Le passage d'Hésiode donne un tableau encore plus complet et réellement fort bien disposé, dont les diverses parties n'ont cependant pas encore été bien déterminées. Dans une ville fortifiée où les hommes peuvent s'abandonner sans souci à la joie et au plaisir, les jeunes gens conduisent, sur un char aux belles roues, la fiancée vers l'époux. En même temps, on entend le

[1] Ἀοιδοὶ θρήνων ἔξαρχοι.
Iliade, XXIV, 720-722.

[2] *Odyssée*, XXIV, 59-61.

[3] *Il.*, 492-495. *Scut. Herc.*, 274-280.

bruyant hyménée, tandis que de loin, les torches portées par des adolescents répandent la lumière. Cependant, les jeunes filles qui commencent l'hyménée, avancent rayonnantes de beauté et de grâce. Les uns et les autres, ainsi que les adolescents qui dirigent le char, sont suivis par des chœurs folâtres. L'un formé de jeunes hommes chante d'une voix tendre au son aigu de la flûte de Pan, et éveille l'écho tout autour ; l'autre se compose de jeunes filles qui exécutent aux sons de la cithare la danse gracieuse.

Dans ce passage d'Hésiode, nous possédons en même temps la première description d'un *Comos*, mot par lequel les Grecs désignaient la seconde moitié d'un repas de fête ou de tout autre banquet que la musique, le chant et autre passe-temps animent et prolongent, jusqu'à ce que l'ordre du repas soit complétement troublé et que les convives, à moitié ivres, passent par troupes irrégulières à travers la ville, souvent aux portes de jeunes filles aimées. « Car de l'autre côté, — c'est ainsi que poursuit le poëte — vient, accompagné de flûtes, un joyeux essain (κῶμος) de jeunes gens, s'égayant par le chant et la danse ou par des rires éclatants. Chacun avance, accompagné d'un joueur de flûte, (absolument comme on le voit si souvent représenté sur les vases italiens des siècles postérieurs), toute la ville est remplie de joie, de danses et de fête[1] ». C'est aux occasions que faisait naître ce

[1] *Scut. Herc.*, 281-285.

comos, que se rattachait comme on le montrera plus loin, une grande partie de la poésie lyrique, notamment de la poésie érotique.

Toutefois, si fréquentes que soient les mentions de chœurs chez les anciens poëtes épiques, il faut se garder d'appliquer à ces temps reculés l'idée des chœurs qui plus tard chantaient en les accompagnant de la danse et du geste, les odes de Pindare les passages lyriques des tragédies. Primitivement c'est la danse qui est la chose principale dans le chœur. Aussi la signification la plus ancienne du mot *choros* est-elle *place de danse*, et on rencontre souvent dans l'Iliade et l'Odyssée des locutions comme *aplanir le chœur* (λειαίνειν χορόν), c'est-à-dire préparer la place de danse, *aller au* (χορόνδε ἐρχέσθαι), etc. 1. On plaçait les uns à côté des autres les chœurs et les demeures des dieux ; et les villes qui possédaient les places spacieuses s'appelaient *aux vastes chœurs* (εὐρύχοροι). A ces places vont chez Homère les jeunes gens des deux sexes, les filles de rois aussi bien que les princes troyens et phéaciens qui y courent en vêtements frais et en armure élégante[2], usage étranger à la vie des Ioniens et des Athéniens des temps postérieurs, mais qui se maintint toujours chez les Doriens de Crète et de Sparte, de même qu'en Arcadie. Ces chœurs étaient arrangés de façon qu'un cithariste fût assis au milieu des danseurs qui

1 *Odyssée*, VI, 65, 157.
[2] *Iliade*, XVIII, 593.

bruyant hyménée, tandis que de loin, les torches portées par des adolescents répandent la lumière. Cependant, les jeunes filles qui commencent l'hyménée, avancent rayonnantes de beauté et de grâce. Les uns et les autres, ainsi que les adolescents qui dirigent le char, sont suivis par des chœurs folâtres. L'un formé de jeunes hommes chante d'une voix tendre au son aigu de la flûte de Pan, et éveille l'écho tout autour; l'autre se compose de jeunes filles qui exécutent aux sons de la cithare la danse gracieuse.

Dans ce passage d'Hésiode, nous possédons en même temps la première description d'un *Comos*, mot par lequel les Grecs désignaient la seconde moitié d'un repas de fête ou de tout autre banquet que la musique, le chant et autre passe-temps animent et prolongent, jusqu'à ce que l'ordre du repas soit complétement troublé et que les convives, à moitié ivres, passent par troupes irrégulières à travers la ville, souvent aux portes de jeunes filles aimées. « Car de l'autre côté, — c'est ainsi que poursuit le poëte — vient, accompagné de flûtes, un joyeux essain (κῶμος) de jeunes gens, s'égayant par le chant et la danse ou par des rires éclatants. Chacun avance, accompagné d'un joueur de flûte, (absolument comme on le voit si souvent représenté sur les vases italiens des siècles postérieurs), toute la ville est remplie de joie, de danses et de fête [1] ». C'est aux occasions que faisait naître ce

[1] *Scut. Herc.*, 281-285.

comos, que se rattachait comme on le montrera plus loin, une grande partie de la poésie lyrique, notamment de la poésie érotique.

Toufefois, si fréquentes que soient les mentions de chœurs chez les anciens poëtes épiques, il faut se garder d'appliquer à ces temps reculés l'idée des chœurs qui plus tard chantaient en les accompagnant de la danse et du geste, les odes de Pindare les passages lyriques des tragédies. Primitivement c'est la danse qui est la chose principale dans le chœur. Aussi la signification la plus ancienne du mot *choros* est-elle *place de danse*, et on rencontre souvent dans l'Iliade et l'Odyssée des locutions comme *aplanir le chœur* (λειαίνειν χορόν), c'est-à-dire préparer la place de danse, *aller au* (χορόνδε ἐρχέσθαι), etc. 1. On plaçait les uns à côté des autres les chœurs et les demeures des dieux; et les villes qui possédaient les places spacieuses s'appelaient *aux vastes chœurs* (εὐρύχοροι). A ces places vont chez Homère les jeunes gens des deux sexes, les filles de rois aussi bien que les princes troyens et phéaciens qui y courent en vêtements frais et en armure élégante [2], usage étranger à la vie des Ioniens et des Athéniens des temps postérieurs, mais qui se maintint toujours chez les Doriens de Crète et de Sparte, de même qu'en Arcadie. Ces chœurs étaient arrangés de façon qu'un cithariste fût assis au milieu des danseurs qui

1 *Odyssée*, VI, 65, 157.
[2] *Iliade*, XVIII, 593.

debout formaient un cercle autour de lui ; il jouait de la phorminx que remplace, dans l'hymne homérique à Hermès, un instrument à cordes un peu différent ; la lyre, tandis que la flûte, instrument étranger, primitivement phrygien, ne se trouve jamais, dans ces temps reculés, dans le chœur ; bien qu'elle se rencontre dans le comos dont le caractère bruyant s'en accommodait mieux. Le cithariste donc, tout en jouant, chante des vers qui évidemment différaient à peine de ceux que chantaient des aèdes seuls sans assistance du chœur. C'est ainsi que Démodocos raconte au palais du roi des Phéaciens les amours d'Arès et d'Aphrodite, pendant que les jeunes gens se livrent à la danse [1] ; aussi est-il dit de lui qu'il commence le chant et la danse [2]. Les autres personnes qui forment le chœur ne prennent pas autrement part à ce chant, si ce n'est qu'ils s'en laissent diriger dans leurs mouvements. Jamais ce chœur dansant des premiers temps ne chante, comme nous l'avons vu chez les chanteurs marchants du péan ; et Ulysse n'admire pas, chez les jeunes gens phéaciens qui forment le chœur au chant de Démodocos, la douceur de leurs voix, ni l'art du chant, mais les mouvements des pieds, rapides comme l'éclair [3]. Il ne faut pas se laisser tromper par des expressions comme μολπή et μέλπεσθαι qui sont en

[1] *Odyssée*, VIII, 266.
[2] Ἡγούμενος ὀρχηθμοῖο, *Od.*, XXIII, 144 ; cf. 134 ; *Il.*, XVIII, 606.
[3] Μαρμαρυγαὶ ποδῶν *Od.*, VIII, 265.

effet appliquées à des personnes dansantes, au chœur d'Artémis [1], à Artémis elle-même [2], mais qui n'indiquent pas toujours ni nécessairement un chant qui aurait accompagné cette danse : souvent elles ne désignent qu'une sorte de mouvement gracieux et mesuré du corps, même le simple jeu de paume [3]. Les Muses, il est vrai, chantent en chœur [4], c'est-à-dire, en formant un cercle dont Apollon occupe le milieu comme cithariste ; mais on ne les représente jamais dansant en même temps. Dans l'introduction de la *Théogonie* d'Hésiode, elles paraissent d'abord en chœur, dansant sur le sommet de l'Hélicon, puis marchant à travers l'obscurité et chantant la race des dieux immortels.

On peut déjà prouver par les poëmes les plus anciens qu'il y avait dans les mouvements de danse des chœurs une grande variété et une certaine science : ainsi la danse crétoise que l'habile Héphestos imite sur le bouclier d'Achille [5]. « Tantôt jeunes gens et jeunes filles sautent également à pas mesurés comme lorsqu'un potier essaie si son tour va courir ; tantôt ils dansent en rangs opposés de façon à faire alterner une danse ronde

[1] *Iliade*, XVI, 182.
[2] *Hymn. Apoll. Pyth.*, 19.
[3] *Od.*, VI, 100 ; cf. *Il.*, XVIII, 604.
[4] Hés., *Scut. Her.*, 201-205.
[5] *Il.*, XVIII, 591-606 ; cf, *Od.*, IV, 17-19. Il est cependant permis de supposer que les derniers vers du passage de l'Iliade ont été empruntés à l'Odyssée et maladroitement interposés dans le texte de l'Iliade.

avec une contredanse. Dans le cercle de ce chœur est assis un chanteur avec la phorminx, et deux jongleurs [1] s'agitent au milieu d'après les intonations du chant. » Ailleurs dans un chœur de dieux décrit dans un hymne homérique [2], cette fonction est remplie par Arès et Hermès qui folâtrent (παίζουσι) au milieu du chœur formé de dix dieux qui dansent, tandis qu'Apollon joue de la cithare et que les Muses se tiennent tout autour en chantant. Il n'est pas douteux que ces *kybistétères* ou jongleurs dont le principal siège était l'île de Crète, où l'on se livrait depuis les temps les plus reculés à une danse vive et même follement agitée, conformaient leurs gestes et leurs mouvements au sens du chant qui les accompagnait, et que ces danses étaient déjà une sorte d'hyporchème dans lequel l'action racontée par le chant était en même temps mimiquement représentée par des personnes sortant du chœur. Ce genre de chants était en rapport intime avec le culte d'Apollon, qui avait son principal siège en Crète. A Délos aussi, dans l'île de naissance d'Apollon, il y avait plusieurs danses de ce genre, dont une représentait les pérégrinations de Léto (Latone) avant la naissance du dieu. Le vieil hymne homérique à Apollon Délien, semble y faire allusion, quand, après d'autres chants par lesquels des vierges déliennes, servantes d'Apollon, auraient honoré les dieux et les hé-

[1] Κυβιστητῆρες, nom qu'il faut faire dériver des mouvements violents dans lesquels les corps se renversaient brusquement.
[2] Hom., *Hymn. Apoll. Pyth.*, 10-26.

ros, il mentionne un hymne d'un genre différent, qui plaît particulièrement aux peuples assemblés, parce que les jeunes filles savent, en l'exécutant, imiter la voix et la langue de tous les peuples, ainsi que les sons produits par une sorte d'intrument de mesure, assez semblable aux castagnettes espagnoles (κρεμβαλιαστύς), si bien que chacun peut s'imaginer entendre sa propre voix. N'est-il pas naturel, à cette description, de songer à une représentation mimique et orchestrique de Léto errante et de toutes les îles et contrées par où elle passe et qui la renvoient jusqu'à ce qu'elle arrive enfin à l'hospitalière Délos ?

Après avoir puisé de la sorte aux sources les plus anciennes une idée exacte du genre de poésie qui existait en Grèce avant le temps homérique et en dehors de la poésie épique, il nous sera plus facile de trier ce qui, dans tout le fatras de notices que des écrivains postérieurs donnent sur les antiques poëtes d'hymnes, paraîtra le plus conforme au caractère de la haute antiquité. Les meilleurs renseignements que nous ayons de ces chanteurs sont ceux que l'on avait conservé aux sanctuaires des endroits où l'on chantait des hymnes sous leur nom. On y voit que la plupart de ces noms se rapportent à quelque culte divin, et il est facile d'y distinguer divers groupes unis par quelque affinité intime et par leur relation avec la même divinité.

Aux chanteurs qui se rattachent au culte d'Apollon à Delphes, à Délos et en Crète, appartient

le fameux Olène, que la légende représente comme un Lycien ou Hyperboréen, c'est-à-dire issu d'un pays où Apollon a coutume de résider. On avait de lui à Délos toutes sortes d'hymnes dont Hérodote [1] fait déjà mention, et qui contenaient de curieuses traditions mythologiques et des dénominations de dieux très significatives. On y possédait également d'Olène des *nomes*, chants simples et archaïques avec des mélodies invariables que l'on chantait pendant la danse du chœur [2]. La poëtesse delphique Béo l'appelait le premier poëte de Phébos et celui qui autrefois avait créé le chant de mesure épique (ἀρχαίων ἐπέων ἀοιδά) [3]. Un autre chanteur de ce genre est Philammon dont on célébrait le nom dans les environs de Delphes au pied du Parnasse. C'est à lui qu'on faisait remonter la formation des chœurs de vierges delphiennes qui chantaient la naissance de Léto et celle de ses enfants. Il résulte de ce que nous avons dit plus haut que ces chants, si tant est qu'ils remontent réellement à ce temps reculé, étaient destinés à être chantés par une personne isolée et pendant la danse du chœur, non par le chœur dansant lui-même. Chrysothémis aussi chanta, dit-on, revêtu de la superbe robe de fête que les citharèdes portaient encore plus tard aux jeux pythiques, le premier nome en honneur du dieu de Python [4].

[1] Hérodote, IV, 35.
[2] Callimaque, *H. in Del.*, 304.
[3] Pausan., X, 5, 4.
[4] Cf. Fabric., I, p. 207-210, éd. Harl.

D'autres chanteurs étaient en relation avec les cultes parents de Démétèr et de Dionysos. Tels furent sans doute les Eumolpides dans l'Éleusis attique, famille qui de temps immémorial prenait part au service de Démétèr et exerçait au temps historique, la plus importante des fonctions sacerdotales, celle des hiérophantes. Ils tiraient évidemment leur nom de *beaux chanteurs* de leur fonction (εὐέμελπεσθαι) qui consistait primitivement à chanter des hymnes ; c'est par la même raison, ainsi que nous aurons l'occasion de le voir, que l'Eumolpos primitif, leur aïeul, est appelé le Thrace. Une autre famille attique, celle des Lycomèdes, qui participa également plus tard au culte de Démétèr à Éleusis, s'occupait aussi de chanter des hymnes qu'on attribuait à Orphée, Musée et Pamphos. On peut se faire une idée des chants de ce Pamphos en se rappelant qu'il était censé avoir chanté la plus ancienne plainte sur le tombeau de Linos. Le nom de Musée, qui ne signifie par lui-même qu'un chanteur inspiré par les Muses, est associé dans l'Attique avec des hymnes à Démétèr, et Pausanias ne considère comme authentique parmi tant de poésies à lui attribuées, qu'un hymne adressé à cette déesse [1]. Cependant, quelque obscures que soient les circonstances qui se rapportent à son nom, il est évident que ce culte était de fort bonne heure accompagné de musique et de poésie. La tradition qualifie presque toujours

[1] I, xxII, 7 ; cf. IV, 1.

Musée de Thrace, elle le compte au nombre des Eumolpides et le représente comme élève d'Orphée.

Ce qu'il y a de plus obscur en toute cette période primitive de la poésie grecque est incontestablement cet Orphée, le chanteur thrace, sur lequel nous n'avons que de rares notices données par quelques écrivains anciens, les poëtes lyriques Ibycus et Pindare, les historiens Hellanicus et Phérécyde [1] et les tragiques Athéniens. Ce défaut de renseignements n'est nullement atténué par la quantité de légendes merveilleuses, ni par les poésies et fragments poétiques qui existent encore sous le nom d'Orphée. Il vaut mieux discuter ces ouvrages d'une fabrique plus récente dans la partie de cette histoire à laquelle ils appartiennent selon toute probabilité ; disons cependant que le nom d'Orphée et des légendes qui s'y rapportent, se rattachent étroitement à l'idée et au culte d'un Dionysos régnant aux enfers (ζαγρεύς) et que la fondation de ce culte qui dépendait des mystères d'Éleusis et la composition d'hymnes et de chants d'initiation destinés à ce culte (τελεταί) furent les deux faits les plus anciens qu'on lui attribuât. Néanmoins, sous l'influence de diverses circonstances, la renommée d'Orphée grandit tellement qu'on le considéra comme le premier chanteur de l'âge héroïque, qu'on l'associa aux Argonautes,[1] et que tous les miracles produits par la poésie et la musique au milieu d'une génération simple et inculte, furent ramenés à lui. Le culte phrygien de la grande Mère des dieux, celui des Corybantes et d'autres êtres de ce genre avaient également ses chanteurs et ses musiciens. Les Phrygiens, parents des Grecs, bien qu'ils en soient fort séparés, se distinguent de tous leurs voisins par un vil penchant aux cultes orgiastiques, c'est-à-dire à des cultes qui se célébraient avec une ivresse passionnée, produite et augmentée par une musique bruyante et des mouvements frénétiques. Ces excès se rencontrent également en Grèce, surtout aux bacchanales, sans qu'ils aient cependant jamais donné leur caractère à toute la religion, comme ce fut le cas en Phrygie. Le développement d'une musique toute particulière, notamment du jeu de flûte, auquel on ajouta toujours en Grèce une puissance enivrante et excitante, était associé à ce culte. La tradition phrygienne attribuait l'invention de cette musique au démon Marsyas, connu aussi comme inventeur de la flûte et rival malheureux d'Apollon, à son élève Olympos et à Hyagnis, et on faisait remonter jusqu'à eux des nomes aux dieux phrygiens, composés dans

[1] Ibycus chez Priscien, VI, 18, 92, t. I. 283 ed. Krehl (fr. 22. ed. Schneidewin), qui l'appelle ὀνομακλυτός Ὀρφῆς. Ibycus florissait vers 560-540 av. J. C. Pindare. *Pyth.*, IV, 315. — Hellanicus, chez Proclus, sur les *Œuvres et Jours* d'Hésiode, 631 (fragm. 75, ed. Sturz), et chez Proclus περὶ Ομήρου, dans l'Héphestion de Gaisford, p. 466 (fragm. 145, ed. Sturz). — Phérécyde, dans les *Scholies* d'Apollinius, I, 23 (fragm. 18, ed, Sturz).

[1] Pindare, *Pyth.* IV. 315, ed. Heyne.

le style du pays. Une branche de ce culte, ainsi que de la musique et de la danse qui lui étaient propres, se répandit de bonne heure jusqu'en Crète, dont les habitants primitifs semblent avoir été parents des Phrygiens.

Ce qu'il y a certainement de plus curieux parmi toutes les données qui nous sont parvenues sur le compte des antiques chanteurs de la Grèce, c'est que plusieurs d'entre eux, notamment ceux du groupe dionysiaque et démétrique, soient appelés Thraces. On ne saurait supposer un instant que dans les temps historiques, où les Thraces étaient méprisés comme une race barbare [1], cette opinion qui attribue aux Thraces un mérite si essentiel dans la première civilisation de la Grèce puisse s'être formée et nous sommes sûrs d'avoir affaire ici à une tradition des temps primitifs. Mais si nous entendions cette tradition de façon à nous représenter Eumolpos, Orphée, Musée, Thamyris comme frères de ces Edones, Odryses et Odomantes que les renseignements historiques nous désignent comme habitants de la Thrace et parlant un dialecte tout à fait barbare, c'est-à-dire complètement inintelligible aux Grecs, il faudrait renoncer à jamais comprendre les notices qui nous sont conservées sur les aèdes thraces et à les faire entrer dans l'enchaînement historique de la civilisation grecque. Car évidemment, dans ces premiers temps, où le commerce des peuples et la connaissance des lan-

[1] Cf. Thucydide, VII, 29.

gues étrangères étaient si limités, des aèdes qui chantaient dans une langue inintelligible ne pouvaient exercer, sur le développement intellectuel des Grecs, plus d'influence que le gazouillement des oiseaux ; il n'y avait guère que le langage muet de la mimique et de la danse, ainsi que la musique tout à fait indépendante du discours articulé qui, dans une période de ce genre, pussent se répandre de peuple à peuple : et nous voyons en effet que la musique phrygienne passa en Grèce. Mais les chanteurs thraces sont toujours représentés comme les pères de la poésie proprement dite, qui nécessairement exige le langage. Cependant, quand on cherche avec plus de soin la patrie de ces hymnes thraces, on voit que c'est la Piérie, contrée située sur le penchant occidental de la chaîne de l'Olympe, au nord de la Thessalie, et formant la partie méridionale de l'Éméthée ou de la Macédoine, à laquelle se rapportent ces souvenirs. C'est là aussi que se trouvait ce Libethrion où les Muses, disait-on, avaient chanté l'hymne funèbre sur le tombeau d'Orphée. D'ailleurs, les poëtes anciens citent toujours, comme patrie des Muses, la Piérie et non la Thrace, qu'Homère distingue expressément de la Piérie [1]. Ce ne fut que lorsque les Piériens furent menacés dans leur propre contrée par les princes macédoniens, que beaucoup d'entre eux émigrèrent en Thrace, traversant le Strymon où Hérodote mentionne, lors du passage

[1] *Iliade*, XIV, 226.

des Perses, les forts des Piériens [1]. Or nous n'hésitons pas à considérer ces Piériens comme une tribu grecque, ne fût-ce qu'à cause de l'influence profonde et durable qu'ils exercèrent sur les Grecs. Les noms helléniques de leurs villages, rivières et sources confirment d'ailleurs cette hypothèse, bien qu'il faille admettre que, placés aux frontières de la nation grecque, ils ont pu adopter bien des choses des tribus voisines. Une branche des Phrygiens, si enclins à la religion enthousiaste, demeurait immédiatement à côté des Piériens, au pied du mont Bermios, où le roi Midas aurait tenu prisonnier dans ses jardins de roses Silène enivré. Dans toute cette région, un culte bachique, violent et enthousiaste, était répandu parmi les hommes et les femmes. On comprend aisément que l'émotion et l'excitation qu'il faisait éprouver aux âmes, aient contribué à les rendre accessibles à l'inspiration poétique. Ces mêmes Thraces ou Piériens demeuraient aussi, à l'époque antérieure aux émigrations dorienne et éolienne, dans un district de la Béotie et de la Phocide. Les historiens anciens avaient déjà conclu de la similitude de beaucoup de noms de localités au pied de l'Olympe, tels que Liberthrion, Pimpleïs, Hélicon, etc., et des légendes des villes, qu'ils s'étaient établis autour de la montagne béotienne de l'Hélicon, dans le voisinage de Thespie et d'Ascra [2]. C'est au pied

[1] Hérod, VII, 112.

[2] V. O Müller, *Orchomène*, etc., p. 381 et s., sur les demeures du peuple macédonien. *Ibid.*, p. 12, 26, 35, 53. —

du Parnasse, en Phocide, qu'avait été située, disait-on, la ville de Daulis, résidence du roi thrace Térée, si connu par ses relations avec le roi attique Pandion et par la fable de la métamorphose de sa femme en rossignol. Cette histoire, qui se retrouve sous d'autres formes en diverses contrées de la Grèce, est une de ces fables simples qui naissaient facilement, parmi les premiers habitants de la Grèce, de la contemplation des phénomènes de la nature et de la vie muette des animaux. Le rossignol, avec son chant nocturne et mélancolique, leur semblait pleurer un enfant perdu dont ils croyaient entendre même le nom Itys, Itylos, et la raison qui faisait supposer que jadis le rossignol avait demeuré dans cette contrée sous la forme d'être humain, n'était autre que la réputation dont jouissait cette contrée, d'avoir été la patrie de l'art poétique où les Muses pouvaient accorder leurs dons même aux animaux ; tandis que dans d'autres pays de la Grèce on racontait que les rossignols faisaient entendre leur chant mélodieux sur le tombeau de l'antique chanteur Orphée.

De tout cela il résulte avec une certitude suffisante, que lorsqu'on attribue à ces aèdes légendaires de l'Attique une origine thrace, il faut penser surtout à ces Thraces ou Piériens qui habitent

(Pour des remarques contraires, voy. le compte-rendu déjà cité de Fr. Ritter, *loc. cit.*, p. 126. E. M.) Cf. Bode, *de Orpheo*, p. 115, etc., et le même *Gesch. der epischen Dichtkunst der Hellenen*, p. 112-114. K. H.

autour de l'Hélicon et du Parnasse dans le voisinage de l'Attique.

Une remarque se présente ici tout naturellement, c'est qu'à ces migrations des Piériens se rattache aussi la diffusion en Grèce des sanctuaires des Muses qui, seules parmi les dieux, président à la poésie ; puisque, chez les anciens poëtes, Apollon, à prendre les choses exactement, n'a affaire qu'au jeu de la cithare. Homère nomme les Muses les Olympiennes ; chez Hésiode, au commencement de la Théogonie, elles s'appellent les Héliconiennes, quoique, d'après l'opinion du poëte béotien, elles fussent nées sur l'Olympe et que leurs demeures fussent situées peu au-dessous du sommet le plus élevé de cette montagne, où se dresse le palais de Zeus et d'où elles ne vont que de temps en temps à l'Hélicon pour se baigner dans l'Hippocrène et pour exécuter, sur le sommet de cette montagne béotienne, autour de l'autel de Zeus, leurs danses gracieuses. Eh bien, quand on réfléchit que la montagne sur laquelle florissait primitivement le culte des Muses, était en même temps représentée par la plus ancienne poésie grecque comme le siège commun des dieux où, quelle que soit la contrée qu'ils préfèrent d'ailleurs, ils se retrouvent tous dans la maison de Zeus, il devient on ne peut plus probable que ce furent les chanteurs de ce pays, les antiques aèdes piériens, dont l'imagination a convoqué cette assemblée de dieux et en a fixé le caractère. La poésie épique, telle que nous la possédons dans les

poëmes homériques, doit nécessairement avoir emprunté à une poésie plus ancienne ces idées reçues sur la structure de l'univers, sur les combats entre les dieux olympiens et les Titans, ces épithètes fixes des dieux qu'on leur donne sans égard aux circonstances parmi lesquelles ils paraissent, et qui souvent ne sont pas le moins du monde d'accord avec le reste de la mythologie. Tout cela doit, en grande partie, être ramené à ces chanteurs piériens, chez lesquels il faut peut-être aussi chercher les premiers commencements du chant épique. Aussi Thamyris le Thrace, quoiqu'on lui attribuât également des hymnes [1], semble de bonne heure avoir été considéré comme poëte épique. Car lorsque Homère raconte que Thamyris le Thrace [2] (qui s'appelle ailleurs fils de Philammon, ce qui lui donnerait pour patrie le pays de Daulis), allait d'un prince à l'autre et que c'est précisément à son retour de chez Eurytus d'Œchalia, que les Muses, avec lesquelles il s'était engagé dans une lutte de chant, lui ôtèrent la vue en même temps que l'art du chant et le jeu de la cithare, il est bien plus naturel de songer à un poëte tel que Démodocus ou Phémius, entretenant les princes attablés au banquet par le récit d'aventures héroïques, qu'à un pieux aède voué au culte des dieux et à leur illustration par des hymnes.

1 Platon, *de Legibus*, VIII, 829.
2 *Iliade*, II, 594-600.

Ces remarques conduisent tout naturellement à l'étude du style épique de la poésie que nous allons aborder dans le chapitre suivant.

CHAPITE IV.

L'ÉPOPÉE GRECQUE AVANT HOMÈRE.

Les traces ne sont pas trop nombreuses qui permettent de suivre la poésie grecque sortant des vallées retirées de l'Olympe et de l'Hélicon pour se répandre chez tous les peuples d'origine hellénique et abandonnant les bosquets et les sanctuaires des dieux pour aller prendre place à la table des princes qui possédaient, à l'âge héroïque, toutes les contrées de la Grèce. L'accompagner dans ce passage, c'est assister en même temps au développement de l'épopée jusqu'au point qu'elle atteignit dans les chants d'Homère.

Ce sont les poésies d'Homère elles-mêmes qui sont la source principale pour cette époque de la poésie grecque, puisque c'est à elles surtout que nous devons un tableau c'air et exact (dans les lignes générales au moins) de l'âge que l'on est convenu d'appeler l'âge héroïque. Un des traits les plus importants de cet âge, c'est que, des trois classes dont se compose la société : nobles, hommes libres et

esclaves [1], la première seule jouissait d'une certaine considération ; que dans la guerre, les nobles seuls accomplissaient des exploits, tandis que le peuple ne semble y figurer que pour leur fournir l'occasion de les accomplir. Ce sont les princes qui dans l'assemblée publique et dans les tribunaux parlent, délibèrent et jugent ; le peuple se borne à prendre connaissance de leurs ordonnances afin de s'y conformer. Sans doute il lui était permis de manifester jusqu'à un certain point son approbation ou sa censure, mais sans pouvoir donner une consécration quelconque à son opinion.

A côté de cette noblesse puissante par la force des armes, par ses possessions territoriales et par le nombre de ses esclaves, certains personnages savent acquérir par la supériorité de leurs connaissances et de leur éducation, une autorité que reconnaît la noblesse elle-même. Ce sont les prêtres, honorés par le peuple à l'instar des dieux euxmêmes [2] ; les devins, qui prédisent l'avenir dans l'histoire des nations comme dans celle des individus, — souvent, il est vrai, d'après des opinions superstitieuses, mais souvent aussi en écoutant un pressentiment instinctif de l'ordre éternel qui préside à la vie humaine ; — les hérauts, intermédiaires naturels dans toutes les négociations entre des personnes de rang divers, à cause de l'étendue de leurs connaisssances et de leur habitude de la

[1] Ἀριστοι, ἀριστῆες, ἄνακτες Βασιλῆες, μέδονιες. — Δῆμος, δήμου ἄνδρες. — Δμῶες.

[2] Θεῶς δ'ῶς τίετο δήμῳ.

parole; les artistes (δημιοεργοί) appelés d'un pays à l'autre tant leurs rares qualités sont appréciées[1]; les chanteurs enfin (ἀοδοί) qui, bien qu'ils n'exerçassent point une autorité et une influence égales à celle des poëtes, croyaient cependant, en leur qualité de serviteurs des Muses, pouvoir prétendre à des égards respectueux[2]. C'est ainsi que lors du massacre des prétendants[3], Ulysse épargne la vie de leur chanteur, Phémius; et même dans les familles royales, cet état occupe un rang assez considérable pour qu'Agamemnon, pendant l'expédition de Troie, confie son épouse à un chanteur fidèle[4].

Homère assigne aux chanteurs de l'âge héroïque une place importante dans les banquets, analogue à celle qu'occupent les Muses elles-mêmes dans le palais olympique de Zeus. Tel est chez les Phéaciens le rôle de Démodocus, poëte fécond en chants graves et plaisants, et dans la maison d'Ulysse, celui de Phémius que les douze prétendants de Pénélope y avaient amené de leurs palais d'Ithaque[5]. Le chant et la danse forment l'ornement des banquets[6] et sont, pour les hommes de cet âge, le plus raffiné des plaisirs[7].

Il est probable que cette coutume de réciter les

[1] *Odyssée*, XVII, 383 et s.
[2] Μουσάων θεράποντες.
[3] *Odyssée*, XXII, 344; cf. VIII, 479.
[4] *Odyssée*, III, 267.
[5] *Odyssée*, XVI, 252.
[6] Ἀναθήματα δαιτός.
[7] *Odyssée*, XVII, 518.

chants épiques aux banquets des princes dura longtemps chez les Grecs. La première ébauche de l'Iliade et de l'Odyssée a pu être destinée à une récitation dans le genre de celle que fait Démodocus de son célèbre poëme du combat d'Achille et d'Ulysse[1], ou de la prise de Troie par le cheval de bois[2]. Il n'est guère admissible, en tous cas, que ces poëmes aient été faits pour être chantés devant des réunions républicaines qu'auraient singulièrement froissées, ce semble, des sentences telles que: « Le gouvernement de plusieurs ne vaut rien; qu'il y ait un seul chef, un seul roi[3]. » Lors même que Homère n'aurait vécu que plusieurs siècles après l'âge héroïque, qui lui apparaissait comme un monde lointain et merveilleux dont l'humanité dégénérée au physique et au moral était bien éloignée; les conditions des différents États ne s'étaient point encore essentiellement altérées, et les dynasties illustrées dans l'Iliade et l'Odysée, gouvernaient encore la Grèce entière, ainsi que les colonies de l'Asie Mineure[4]. C'est à eux tout d'abord

[1] *Odyssée*, VIII, 74.
[2] *Odyssée*, VIII, 500.
[3] *Iliade*, II, 204.
[4] Les prétendus descendants d'Héraclès régnaient à Sparte, et pendant un temps, même en Messénie et en Argos (Cf. O. Müller *les Doriens*, II, 108), sous le nom de Bacchiades à Corinthe, sous celui d'Aleuades en Thessalie. Les Pélopides étaient rois d'Achaïe jusqu'à Oxylos, probablement pendant plusieurs siècles, et régnaient à Lesbos et à Cumes sous le nom de Penthilides. Les Nélides gouvernaient Athènes en qualité d'archontes à vie jusqu'à Olymp. 7, et les villes ioniennes en qualité de rois pendant plusieurs générations (à

que s'adressaient naturellement les bardes, qui célébraient la gloire de leurs ancêtres, et tout en flattant ainsi l'ambition de ces descendants de héros, tout en leur procurant la plus raffinée des jouissances, cette poésie devint un puissant instrument d'éducation, cultivé exclusivement pour la noblesse de l'époque, et Hésiode avait bien le droit de revendiquer comme un don que les Muses, Calliope en particulier, auraient fait aux rois, le talent de bien juger les procès et de savoir présider aux assemblées publiques [1].

Il est possible toutefois que, dès avant l'époque d'Homère, la poésie ait trouvé un double emploi,

Milet, l'ordre de succession fut : Nélée, Phobius, Phrygius). Les descendants du héros lydien régnaient en Ionie (Hérod., I, 147), circonstance qui détermina sans doute le poëte à assigner un rôle si important dans la guerre aux Lyciens et à tant vanter Glaucus. (*Il.*, VI). Les Æacides gouvernaient les Molosses, les Ænéades, les débris des Teucriens, qui se maintinrent à Gergis, dans les environs du mont Ida et dans le voisinage. (*Classical Journal*, vol. XXVI, p. 308, et s.). En Arcadie des rois de la famille d'Épytos (*Il.*, II, 603) régnèrent jusque vers Ol. 40. (Pausan., VIII, 5). La Béotie, du temps d'Hésiode, était gouvernée par des rois qui jouissaient de pouvoirs fort étendus, et Amphidamas de Chalcide, aux funérailles duquel le poëte d'Ascra fut couronné (Ἔργα, 632), était très-probablement roi dans l'Eubée (Proclus, Γένος Ἡσιόδου et Ἀγών), bien que Plutarque (*Conv. sept. sap.*, c. x) l'appelle simplement Ἀνὴρ πολιτικός. L'épigramme homérique 14 (*Vie d'Homère*, c. xxxi), appelle les γεραροὶ βασιλῆες ἥμενοι εἰν ἀγορῇ, l'ornement de la place publique ; la recension postérieure de la même épigramme dans Ἡσιόδου καὶ Ὁμήρου ἀγών mentionne au contraire λαὸς εἰν ἀγορῇσι καθήμενος dans le sens républicain, le peuple ayant pris la place des rois.

[1] *Théogonie*, 84

et qu'elle ait servi, non-seulement à égayer les banquets royaux, mais encore à illustrer les concours poétiques qui avaient lieu lors des fêtes et des jeux publics, et qui, dans les temps républicains, furent presque les seules occasions où elle pût encore se montrer. C'est évidemment à des luttes poétiques que se rapporte le récit homérique de Thamyris [1], l'aède thrace, qui, en partant d'Œchalie où il avait séjourné auprès du puissant souverain Eurytos, fut, près de Dorion, aveuglé par les Muses et privé de son art parce qu'il s'était vanté de les vaincre au concours. L'auteur béotien des *Œuvres et jours* lui-même raconte le voyage qu'il fit, pour assister aux jeux célébrés à Chalcis par les fils d'Amphidamas aux funérailles de leur père. Il y remporta pour prix un tripode qu'il dédia ensuite aux Muses de l'Hélicon [2], et c'est ce récit qui donna lieu plus tard au mythe de la lutte poétique qui aurait eu lieu entre Homère et Hésiode. L'auteur de l'hymne à l'Apollon Délien enfin, — et parmi tous les poëmes de ce genre attribués à Homère, c'est cet hymne qui offre le plus de garanties d'authenticité, — supplie les vierges de Délos (qui versées elles-mêmes dans l'art de la poésie, lui obéirent sans doute avec plaisir), lorsqu'un étranger leur demanderait lequel parmi les poëtes leur avait plu davantage de répondre que c'était « l'*aveugle de Chios*, » dont les

[1] V. le chapitre précédent, et *Iliade*, II, 594 et s.
[2] V. *Œuvres et Jours*, v. 654.

chants surpassaient tous les autres. Du reste, des *agones* de rhapsodes figuraient évidemment dans le programme des fêtes célébrées par les Ioniens sur l'île de Délos, en l'honneur de la naissance d'Apollon, puisque plus tard, lorsque l'art de l'histoire a pris une forme plus régulière [1], on rencontre ces agones partout où la civilisation grecque a pénétré. D'innombrables allusions dans les hymnes homériques permettent d'ailleurs de conclure qu'ils existaient déjà à ces époques reculées.

Quelle est l'origine de ce nom de rhapsodes ? Quelle était la manière dont les poëmes de ce genre furent récités? Voilà ce qu'il est d'une nécessité absolue d'éclaircir, pour peu qu'on ait le désir de se former une idée fidèle et vivante de la

[1] C'est ainsi que nous trouvons des concours de rhapsodes à Sicyone, au temps du tyran Clisthène (Hérodote, V, 67); à la même époque, aux Panathénées, d'après des sources authentiques ; à Syracuse, vers l'Olymp. 69 (Schol. Pindari, *Nem.* 21) ; aux Asclépiennes d'Epidaurus (Platon, *Ion.*, p. 530); de même en Attique, à la fête de l'Arthémis brauronienne (Hésych., dans Βραυρωνίοις); à la fête des Charites à Orchomène, à celle des Muses à Thespies, à celle d'Apollon Ptoüs à Acréphie (Böckh., *Corp. inscr. gr.*, n° 1583-1587, vol. I, p. 762-770) ; à Chios, plus tard, mais, sans aucun doute, d'après un usage antique (*Corp. inscr. gr.*, n° 2214, vol. II, p. 201); à Téos, sous le nom d'ὑποβολῆς ἀνταποδόσεως (d'après Böckh *Procem. Lect. Berol. æst.*, 1800, dont l'opinion est cependant combattue par Hermann, *opusc.* I, p. 300) ; enfin à Olympie aussi il y avait une représentation rhapsodique. (Diog. Laert., VIII, 70 ; Diod., XIV, 109). Les concours de rhapsode convenaient donc aussi bien aux fêtes de Dionysos qu'à celles de tous les autres dieux (Athén., VII, p. 275), ce qu'il ne faut point oublier, si l'on veut bien comprendre les hymnes homériques. Cf. sur ces agones des rhapsodes, W. Müller, *Vorschule*, p. 32.

poésie épique des Grecs. L'expression ἀοιδή chez Homère désigne partout le poëme épique, tandis que le mot ἔπη ne s'applique chez lui qu'au langage de la conversation de tous les jours. Les auteurs plus modernes, au contraire de Pindare, emploient souvent ἔπη pour la poésie et surtout pour la poésie épique opposée à la poésie lyrique. Il est évident que l'âge primitif prenait pour de la poésie bien des choses qui ne pouvaient plus passer pour telles dans un âge plus avancé.

Le chanteur homérique se sert d'un instrument à cordes appelé kithara ou phorminx [1], et dont on accompagnait également la danse. Lorsque la phorminx était employée pour diriger une danse chorale, la musique continuait naturellement tant que durait la danse [2]; lorsqu'au contraire elle accompagnait des déclamations épiques, elle ne servait que pour le prélude ou introduction (ἀναβολή), afin de soutenir la voix [3]. Un accompagnement d'une aussi grande simplicité convient parfaite-

[1]. Que phorminx et kithara soient identiques au fond, c'est ce qui résulte non-seulement de l'expression φόρμιγγι κιθαρίζειν, qui se rencontre souvent, mais encore de la locution contraire, lorsqu'il s'agit de φορμίζειν de la κίθαρις. *Odyssée*, I, 153-155. Cf. Böckh., *de Metris Pindari*, III, II, 260.

[2] Cf., entre autres, *Odyssée*, IV, 17.

[3] De là l'expression ; φορμίζων ἀνεβάλλετ' ἀείδειν, *Odyssée*, I, 155, VIII, 266 ; XVIII, 263 ; *Hymne à Hermès*, 426.

Τάχα δὲ λιγέως κιθαρίζων
Γηρύετ' ἀμβολάδην, ἐρατὴ δέ οἱ ἕσπετο φωνή.

Sur ἀμβολά dans le sens de prélude, V. Pindare. *Pyth.*, I, 7. Cf. Aristophane, *Paix*, 830 ; Théocrite, VI, 20. Je passe les témoignages des grammairiens.

ment à la récitation de la poésie épique, et, encore de nos jours, les chants héroïques serbes, qui ont très-fidèlement conservé leur caractère primitif, sont récités à voix élevée par des chanteurs ambulants, après quelques accords sur la gurla, instrument à cordes d'une construction fort simple. Toutefois l'accompagnement d'un instrument de musique n'était pas absolument indispensable à ces récitations, puisque Hésiode ne s'en servait point ; aussi aurait-il été exclu des luttes musicales de Delphes, où la cithare était particulièrement estimée comme instrument favori d'Apollon. Les poëtes de l'école béotienne tenaient à la main une simple branche de laurier[1] comme marque de la dignité qui leur était conférée par Apollon et les Muses, tandis que le sceptre était l'insigne des juges et des hérauts.

Plus tard, à la suite du grand développement que prit la musique, il se fit une séparation poétique. On distingua nettement les rhapsodes, ou chanteurs de l'épopée, des citharèdes, ou chanteurs à la cithara[2]. Les expressions ῥαψῳδός, ῥαψῳνεῖν, ne désignent rien de plus que la manière particulière de réciter la poésie épique, et c'est une erreur qui a causé beaucoup de confusion dans les recher-

[1] Ῥάβδος αἴσακος, quelquefois σκῆπτρον. Hésiode, *Théogonie*, 30 ; Pindare, *Isthm.*, III, 55, où, selon Dissen, ῥάβδος est également attribué à Homère comme signe symbolique de la fonction de poëte. Pausanias, IX, 30, X, 7 ; Göttling dans son Hésiode, p. XIII.

[2] V., par exemple, Platon, *Leg.*, II, p. 658, ainsi que les inscriptions déjà citées.

ches sur Homère, et qui a même passé dans le langage journalier, que de vouloir fonder sur ces mots des hypothèses sur la composition et la liaison des chants épiques, et d'en conclure qu'ils consistaient en fragments isolés qui n'auraient été réunis que plus tard. Le mot ῥαψῳδεῖν convient également au poëte qui chante ses propres compositions, par exemple à Homère, auteur de l'Iliade et de l'Odyssée[1], et à celui qui récite un poëme qu'on a déjà entendu des milliers de fois. Tout poëme peut être récité en rhapsodie, pour peu qu'il soit composé dans le genre épique, et que les vers y soient de longueur égale, sans être partagés en divisions, telles que strophes ou autres systèmes analogues. C'est ainsi qu'on trouve cette expression appliquée aux chants philosophiques d'Empédocle (καθαρμοί) et aux poëmes iambiques d'Archiloque et de Simonides que l'on chantait d'une façon suivie, comme des hexamètres[2]. Il n'y avait, en effet, que la poésie lyrique, du genre des odes de Pindare, qui n'eût pas pu se réciter en rhapsodies. On appelait aussi les rapsodes du nom très-significatif de στιχῳδοί[3], parce que tous les poëmes qu'ils récitaient se composaient de lignes isolées (στίχοι), indépendantes les unes des autres. Il est évident que telle est aussi la signifi-

[1] Homère, d'après Platon (*Republ.*, X, 600, D), ῥαψῳδεῖ περιιών, l'Iliade et l'Odyssée. Sur Hésiode, comme rhapsode, v. Nicoclès, dans les schol. sur Pindare, *Ném.*, II, 1.

[2] Athénée, XIV, p. 620, C ; cf. Platon. *Ion*, p. 531.

[3] Ménechme, dans les schol. sur Pindare, *Ném.*, II, 1.

cation du mot rhapsode, que, d'après les lois de l'étymologie et les meilleures autorités, on doit faire dériver de ῥάπτειν ἀοιδήν [1], ce qui signifie rattacher vers à vers, sans divisions ou pauses notables, en d'autres termes, le courant égal et non interrompu du chant épique.

En fait d'art et de littérature, les anciens avaient une ténacité et une persévérance singulières. Jamais la satiété ou le désir de la nouveauté ne leur faisaient abandonner les modèles et les genres de composition qu'ils avaient une fois reconnus pour les plus parfaits, et pendant près de mille ans les poëmes épiques furent récités en forme de rhapsodies. Il est vrai qu'un accompagnement musical fut ajouté plus tard à la déclamation des chants homériques [2] et des poëmes d'Hésiode; l'on raconte même que Terpandre, le Lesbien, avait déjà adapté des mélodies, composées d'après des *nomes* déterminés, aux hexamètres d'Homère ainsi qu'aux siens propres, qu'il les chanta ainsi aux agones [3], et que le Samien Stésandre fut le premier qui, en

[1] Les Homérides, chez Pindare, (*Ném.*, II, 2) s'appellent ῥαπτῶν ἐπέων ἀοιδοί, c'est-à-dire : carminum perpetua oratione recitatorum (Dissen. *ed. min.*. p. 371). Dans les scholies de ce passage on cite un vers attribué à Hésiode, dans lequel celui-ci s'attribue à lui-même et à Homère le ῥάπτειν ἀοιδήν, et cela par rapport à un hymne et non à une épopée composée de diverses parties.

[2] Athènes, XIV, p. 620, B. après Chaméléon. Cependant la conclusion d'Athénée (*Ibid.*, 632, D.), Ὅμηρον μεμελοποιηκέναι πᾶσαν ἑαυτοῦ τὴν ποίησιν, repose sur des hypothèses erronées.

[3] Plutarque, *de Musica*, 3.

chantant les poésies d'Homère aux jeux Pythiques, se servit de la cithara pour s'accompagner [1]. On était cependant loin d'avoir adopté dans la Grèce entière ce mode identique de récitation pour les poëmes lyriques et pour les chants épiques; on y distingua, au contraire, toujours de la déclamation épique ou rapsodie, des poésies chantées à la cithara aux concours de musique. Personne ne peint mieux que Ion, le rhapsode éphésien, qui dans un des dialogues de Platon sert de plastron à l'ironie de Socrate, l'impression profonde que pouvait produire une récitation de ce genre avec tous ses accessoires de costume pompeux et de déclamation pathétique [2], et la sympathie chaleureuse qu'elle devait exciter chez l'auditoire.

La forme que conserva la poésie épique chez les Grecs, pendant plus de mille ans, correspond parfaitement à ce genre de récitation mesurée et égale. Il est juste de dire que les premiers poëtes de l'âge homérique et anté-homérique n'avaient guère de choix, puisque l'hexamètre fut pendant

[1] Athénée, XIV, 638, A.

[2] Platon, *Ion.*, p. 530. Le costume de luxe du rhapsode de Smyrne, au temps de Gygès, est décrit par Nicolas de Damas *Fragm.* p. 268 (éd. Tauchnitz). Plus tard, lorsque les poëmes homériques furent récités d'une façon plus dramatique (ὑπεκρίνετο δραματικώτερον), l'Iliade était chantée par les rapsodes dans un vêtement rouge, l'Odyssée dans une robe violette. Eustath., *ad Il.*, A, p. 6, 9, ed. Rom. Voyez aussi l'*Ion*, p. 535. C'est de là que se forma plus tard tout un système du geste dramatique (ὑπόκρισις) pour les rhapsodes ou homéristes. V. Aristote, *Poét.*, 26 ; *Rhétor.*, III, 8 ; Achille Tat., II, 1.

longtemps la seule mesure régulière qui eût été cultivée d'une façon savante, et que jusqu'au temps de Terpandre (30me olymp.) il était exclusivement employé même pour la poésie lyrique. Rien cependant ne nous oblige d'en conclure que tous les chants populaires, hyménées, thrènes et autres (ceux par exemple, qu'Homère met dans la bouche de Calypso et de Circé, assises auprès de leur métier), aient été astreints au même rhythme. Quoiqu'il en soit, le fait que l'hexamètre fut la première et pendant longtemps la seule forme de vers qui reçut une culture régulière en Grèce, est un témoignage très-important pour le ton et le caractère de la plus ancienne poésie grecque, de l'épopée homérique et anté-homérique. Le caractère des rhythmes divers qui, chez les Grecs, s'accordait toujours parfaitement avec celui de la poésie elle-même, consiste essentiellement dans le rapport entre l'arsis et la thésis, l'élévation et l'abaissement de la voix. Ces deux éléments se trouvent en équilibre dans le dactyle[1], qui appartient, par conséquent, à la catégorie des rhythmes égaux; l'équilibre, l'harmonie, la tranquillité, constituent en effet le caractère de la mesure dactylique[2]. Ce caractère fut sévèrement observé dans les hexamètres épiques ; mais il y avait aussi d'autres mesures dactyliques qui prirent un caractère très-différent, par suite de l'abréviation de la syllabe

[1] Car dans —◡◡, la première partie — vaut parfaitement ◡◡.
[2] Γένος ἴσον.

longue (arsis), ce que nous examinerons avec plus de détail lorsque nous parlerons de la poésie lyrique des Éoliens. Le vers épique était, selon Aristote[1], le mètre qui avait le plus de dignité et de calme et toute sa nature et la manière dont il fut traité étaient évidemment faites pour produire cet effet.

La longueur du vers, qui est de six pieds[2], la pause à la fin, qui est produite par le retranchement d'une syllabe (κατάληξις), la fusion intime des parties qui résulte de la manière dont les pieds s'entre-croisent en queue d'aronde et qui leur donne une unité indissoluble, l'alternement des dactyles et des graves spondées, tout se combine pour donner à ce mètre de la majesté un caractère sublime et solennel, pour le rendre propre à proclamer les arrêts du destin par la bouche de la pythonisse[3], et à raconter les combats et les aventures des héros par celle des rhapsodes.

Ce n'est pourtant pas la mesure seule, c'est tout le ton et le caractère qui étaient arrêtés et définis dans l'épopée antique plus que dans aucun autre genre de la poésie grecque. C'est cette unité de ton qui nous frappe tout d'abord, lorsque nous comparons les chants d'Homère avec d'autres restes de poésie épique primitive, tandis que les dis-

[1] *Poét.*, 24. Τὸ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν.
[2] De là *versus longi* chez les Romains.
[3] De là le nom de *Pythium metrum*, qu'on disait inventé par la prêtresse Phémonoë. V. *les Doriens*, I, 349.

tinctions plus subtiles entre les différentes parties ne sont guère sensibles que pour l'œil du critique attentif et exercé. Or on n'est pas en état de rendre un compte satisfaisant de cette monotonie, on pourrait même dire de cette immutabilité dans le caractère de ce genre, sans admettre une sorte d'école poétique, une tradition qui a dû se transmettre de génération en génération, par des familles de bardes. Nous trouvons dans les poésies d'Homère un style poétique dont les racines remontent aux contrées de l'Olympe et de l'Hélicon, mais qui fut cultivé et ennobli par les aèdes de l'âge héroïque jusqu'à produire, quelques siècles plus tard, ces fleurs merveilleuses que nous admirons encore, sans qu'il fût besoin de renoncer à tous les liens qui le rattachaient à ces racines lointaines. Nous n'avons certes pas l'intention de nous poser en défenseurs des généalogies de Phérécyde, Damaste et autres mythologues qui ont glané parmi les nombreux noms de poëtes anciens, et qui essaient de tracer les aïeux d'Homère et d'Hésiode jusqu'à Orphée, Musée et autres bardes piériens[1]. Mais, d'un côté, l'idée générale qui leur sert de base, celle d'un lien qui aurait uni les poëtes épiques aux chanteurs primitifs, paraît amplement justifiée par la forme de la poésie épique.

Dans aucun genre de poésie on ne rencontre autant de formes traditionnelles, dans aucun on ne

1 Ces généalogies ont été examinées avec soin et avec une grande exactitude critique par Lobeck, dans son *Aglaophamus* (I, 322 et s.).

retrouve ce type invariable auquel tous les poëtes, quelque original et inventif que puisse être leur génie, sont obligés de se soumettre, et il est évident que cela n'a pas peu contribué à faciliter la tâche d'apprendre ces poëmes par cœur, d'en improviser même dans des occasions importantes et sous l'inspiration du moment. C'est également à cette cause, à ce style sanctionné par la tradition, qu'il faut attribuer le grand nombre d'épithètes permanentes appliquées aux dieux et aux héros sans égard aucun à l'action dans laquelle ils se trouvent engagés ; la stricte observation des titres de dignité dont se qualifient les héros entre eux, et dont le son pompeux contraste souvent singulièrement avec les reproches dont ils se comblent ; les expressions nombreuses qui se répètent sans cesse, surtout dans la description des actions et événements ordinaires de la vie héroïque, des assemblées, des sacrifices, des banquets, etc., les phrases et sentences proverbiales qui datent d'un âge plus reculé — à cette catégorie appartiennent la plupart des vers qu'Homère et Hésiode ont en commun ; — la construction uniforme enfin de ces sentences, et la manière dont elles sont liées les unes aux autres ; car tout cela ne semble pouvoir parfaitement s'expliquer que par cette hypothèse.

Cette conservation fidèle de la forme traditionnelle n'est qu'une nouvelle preuve du tact heureux et du génie naturel des Grecs de cette époque, puisqu'il est difficile d'imaginer un style poétique plus

approprié que celui-ci au récit et à la description épiques. Des phrases, brèves en général, composées de deux ou trois hexamètres, et se terminant d'ordinaire avec le vers; des périodes de plus d'étendue, employées surtout dans les discours passionnés ou dans les comparaisons détaillées; une liaison scrupuleuse des phrases par l'entremise des conjonctions; une construction simple et uniforme sans qu'une parole soit par quelque artifice de rhétorique détournée de sa place naturelle, pour être transférée à un endroit où elle produirait plus d'effet sur l'oreille; tout paraît le langage naturel d'une âme qui contemple les faits de la vie héroïque avec un sentiment profond, mais calme et les voit se dérouler un à un avec un plaisir et une satisfaction intimes.

Il est donc clair que le ton et le caractère de la poésie épique tenaient de près à la manière dont ces poésies furent transmises. Après les recherches de plusieurs savants, de Wood surtout et de Wolf, il n'est plus permis de douter qu'elles fussent conservées par la mémoire seule, et que les rhapsodes ne se les transmissent de bouche les uns aux autres. Les Grecs d'ailleurs, qui attachaient une souveraine importance à la manière de réciter la poésie, à l'observation du rhythme et à la justesse de l'accentuation, ainsi qu'à la modulation de l'organe, reconnaissaient toujours, même plus tard, l'importance des répétitions, lorsqu'il s'agissait de déclamer en public des compositions poétiques. Nous savons ainsi que l'instruction orale

du chœur formait l'occupation principale des poëtes lyriques et tragiques, qui en reçurent le nom de χοροδιδάσκαλοι. Cette méthode de transmission était non-seulement la plus naturelle mais encore la seule possible, même pour les rhapsodes qui tenaient beaucoup à la précision et à la grâce de la diction, à une époque où l'art de l'écriture n'était point encore connu, ou du moins exercé par peu de personnes, et par celles-là même dans une mesure très-restreinte. Le silence d'Homère, qui est d'une importance significative lorsqu'il s'agit de choses qu'il avait si souvent occasion de décrire, suffirait à justifier cette hypothèse. Mais les « signes pleins de fatalité » (σήματα λυγρὰ) qui recommandent la mort de Bellérophon, et que Prétos envoie à Iobates, signes qui évidemment consistaient en une espèce de caractères symboliques destinés à disparaître dès l'introduction de l'alphabet, ne laissent pas de doute à cet égard.

Nous n'avons d'ailleurs point de données authentiques sur des monuments écrits de cette époque. Au contraire, on dit expressément des lois de Zaleucos (vers la 30me olymp.), qu'elles furent les premières confiées à l'écriture, tandis que celles de Lycurgue, qui leur étaient antérieures, avaient été conservées par la tradition. Le petit nombre et le peu d'importance des données historiques qui ont été consignées par écrit avant l'ère des olympiades, vient encore confirmer cette thèse. D'ailleurs, cette circonstance peut seule expliquer l'introduction tardive de la prose parmi

les Grecs, — à l'époque des sept sages ; — car l'usage continuel de l'écriture par des notes détaillées eût infailliblement amené l'emploi de la prose. Une troisième preuve en est dans les inscriptions conservées, dont de très rares exceptions remontent à une date antérieure à Solon, et dans les monnaies frappées en Grèce depuis le règne de Phidon, roi d'Argos (vers la 8[me] olymp.), qui restèrent pendant quelque temps sans inscription aucune et ne se couvrirent que très-graduellement d'un fort petit nombre de lettres. La forme seule de ces lettres, comme du reste de tous les caractères qui ont été trouvés, sur les anciens monuments de l'époque antérieure à la guerre des Perses, serait un fort argument de plus pour l'introduction tardive de l'usage de l'écriture. Quelle rudesse de forme dans ces lettres, quelle variété de caractères selon les diverses contrées! On voit ces signes se développer et sortir, pour ainsi dire, des caractères phéniciens que les Grecs avaient appris à connaître, pour s'adapter peu à peu aux sons de la langue grecque. Du reste, l'expression de *caractères phéniciens* était encore employée du temps d'Hérodote pour désigner l'alphabet [1].

Quant à Homère, la forme du texte même, tel surtout qu'on le trouve dans les citations des écrivains anciens, suffit pour réfuter l'opinion qu'il ait été originairement consigné par écrit, tant est

1 Φοινιχήια, dans Hérod., V, 58, ainsi que dans l'inscription Dirae Teïorum.

grande la diversité des leçons, ce qui s'accorde évidemment mieux avec une tradition orale qu'avec l'écriture. Le langage d'ailleurs des poëmes homériques, pour peu qu'on l'examine attentivement et sans prévention, constitue à lui seul, malgré toutes les critiques qu'a subies le texte, une preuve irréfutable qu'ils n'ont pu être écrits que bien des siècles après leur composition. Qu'on songe seulement à l'omission du V ou digamma éolien qu'Homère prononçait plus ou moins fortement selon les circonstances, mais que les Ioniens exclurent de la copie écrite, parce qu'ils en avaient abandonné l'usage longtemps avant l'introduction de l'écriture ; aussi ne se trouve-t-il pas même dans les plus anciens exemplaires d'Homère, qui certainement étaient l'œuvre des Ioniens. L'usage arbitraire qu'Homère fait du digamma n'est d'ailleurs qu'une preuve de la liberté qui caractérise son langage. Jamais, si l'usage de l'écriture eût déjà exercé son action nécessairement fixative, ce langage n'aurait pu acquérir cette souplesse et cette liquidité qui le rendaient si docile à toutes les exigences du vers, ni cette variété de formes brèves et longues que leur coexistence permettait d'employer indifféremment, ni cette liberté dans la contraction, la décomposition et l'allongement des voyelles. Enfin le style poétique lui-même de l'épopée antique ne montre-t-il pas l'usage étendu que faisait le poëte de ces expédients qu'une poésie conservée et transmise par la mémoire aime seule à employer? L'épopée grecque,

ainsi que les poésies d'autres peuples qu'a perpétuées la tradition orale, nos propres poëmes nationaux, par exemple, nous présentent une quantité d'exemples de ces simples répétitions de passages antérieurs ou de lieux communs qui ne semblent être placés là que pour donner un peu de repos à l'esprit, comme s'il éprouvait le besoin de se recueillir et de se préparer à ce qui doit suivre. Ces remplissages épiques offrent les mêmes avantages que le refrain constamment répété des stances dans la poésie populaire d'autres nations, et contribuent considérablement à expliquer le miracle — qui, à vrai dire, n'en a pu être un que pour des époques où l'art de l'écriture avait affaibli la force de la mémoire — de la composition et de la conservation de ces poëmes à l'aide de la mémoire seule [1].

Il n'a été question, jusqu'ici, que de la récitation, de la forme et du caractère de l'épopée antique, telle qu'elle a pu être antérieurement à Homère. Quant aux productions originales de cette poésie anté-homérique, il n'existe point de données certaines sur elles ; encore moins avons-nous quelque fragment d'un de ces poëmes ou une indication des sujets traités. Il est certain, cependant, qu'à l'époque où Homère et Hésiode parurent, il en devait exister en grande quantité, et qu'ils traitaient des faits et gestes des dieux et des héros. En effet, à les examiner en elles-mêmes, les compositions de ces deux poëtes ne portent point le cachet d'un ensemble complet et arrondi ; elles reposent sur la large base d'autres poëmes qui, seuls, pouvaient expliquer à un auditoire contemporain le but qu'elles se proposaient et les allusions qu'elles renfermaient. Hésiode ne se préoccupe, dans sa Théogonie, que d'établir un ordre généalogique non interrompu dans les familles des dieux et des héros ; quant à la connaissance de ces dieux et de ces héros eux-mêmes, il la présuppose toujours chez son auditoire. Homère parle d'Achille, de Diomède et de Nestor, dès la première mention qu'il en fait, comme de personnages dont l'origine, la famille, l'histoire et les exploits précédents ne sont ignorés de personne, et qu'il n'est nécessaire de signaler en passant qu'autant que l'exigent les besoins immédiats du récit poétique. Il y a en outre chez lui une quantité de personnages de second ordre, qu'il ne cite qu'en passant, toujours comme s'ils étaient parfaitement connus par des traditions spéciales, et ces personnages dont il considère l'existence comme un fait notoire, qui sont censés devoir intéresser le public à divers titres, sont pour nous de véritables énigmes et ne l'étaient pas moins pour les Grecs des temps classiques. Nous avons déjà eu occasion de remarquer que l'assemblée des dieux, telle qu'Ho-

1 L'auteur a donné ici une revue de tous les arguments qui réfutent l'opinion de ceux qui supposent que les premiers poëmes épiques des Grecs ont été primitivement écrits. Cela lui semblait d'autant plus nécessaire que, par suite des nouvelles études critiques sur Homère, suscitées par Wolf, ce point a été présenté différemment par beaucoup de savants et que quelques-uns sont même revenus à la thèse de l'écriture primitive. V. notre note dans l'Appendice. K. H.

mère l'a décrite, a dû être fixée par les poëtes bien avant lui, et certainement il a dû y avoir des poésies sur Cronos et Iapetos, les divinités bannies au Tartaros, qui présentaient de grandes analogies aussi bien que des divergences essentielles avec la Théogonie d'Hésiode [1].

Dans l'âge héroïque, tout ce qui est grand et distingué est célébré par le chant ; car, d'après l'opinion d'Homère, une action glorieuse appelle nécessairement le chant [2]. C'est ainsi que Pénélope et Clytemnestre devinrent pour la postérité, l'une sujet d'amour et d'admiration pour ses vertus éclatantes, l'autre objet d'horreur et de réprobation par l'énormité de ses crimes, car l'opinion arrêtée et constante de l'humanité se conservait dans la poésie [3]. L'existence d'épopées héracléennes en particulier semble prouvée par certains traits spéciaux de la vie du héros que mentionne Homère, et qui font l'effet d'avoir été empruntés à quelque grand poëme connu [4]. L'Argo n'aurait certes pas non plus été appelée « celle qui intéresse tous les cœurs, » si elle n'eût été universellement connue par la poésie [5]. De plusieurs événements, aussi de la guerre de Troie, — surtout parmi ceux qui

[1] D'après les allusions d'Homère, il n'est pas probable qu'il comptât, comme le fit Hésiode, parmi les Titans, les divinités de l'eau, Océan et Téthys, ou celles de la lumière, telle qu'Hypérion et Théia.
[2] *Iliade*, VI, 358 ; *Odyssée*, III, 204.
[3] *Odyssée*. XXIV, 197, 199.
[4] V. O. Müller *les Doriens*, I, 4, etc.
[5] Ἀργὼ πασιμέλουσα.

eurent lieu vers la fin du siége, comme le comba d'Achille et d'Ulysse [1], — le cheval de bois [2], — ou Homère savait qu'ils avaient été les sujets de poëmes épiques qui ne furent peut-être point sans exercer une certaine influence sur l'Iliade. Il y est question également de poëmes sur le retour des Achéens [3] et sur la vengeance d'Oreste [4]. Et puisque c'était toujours le chant le plus nouveau qui, dès cette époque, plaisait le mieux à l'auditoire [5], on doit se figurer la poésie de ce temps comme un fleuve intarissable de chants, comme une perpétuelle évocation du passé, uniques dans l'histoire humaine. Cependant, tout ce qu'Homère nous dit de ces chants fait supposer que, originairement destinés à égayer l'heure des banquets royaux, ils se bornaient au récit d'un seul événement, ou, pour emprunter une expression à la poésie épique de l'Allemagne, d'une *aventure* isolée, d'étendue restreinte, et que pour l'intelligence de la suite des événements ils s'en remettaient à la connaissance généralement répandue de l'histoire, ou bien à d'autres chants qui existaient déjà.

Tel était l'état de la poésie dans la Grèce lorsque parut le génie d'Homère.

[1] *Odyssée*, VIII, 75.
[2] *Odyssée*, VIII, 492.
[3] *Od.*, I, 326.
[4] *Od.*, III, 204.
[5] *Od.*, I, 351.

CHAPITRE V

HOMÈRE

Quelques traditions populaires, quelques hypothèses fondées par les grammairiens sur des passages de ses œuvres, — voilà à peu près tout ce qui nous est parvenu sur la vie d'Homère. Employés avec discernement, ces matériaux incomplets peuvent cependant être très-utiles, pourvu qu'on se résigne d'avance à se contenter de la probabilité historique. Les traditions sur la patrie d'Homère sont loin d'être aussi contradictoires qu'elles le paraissent au premier abord, et les sept villes qui se disputaient l'honneur de lui avoir donné le jour, n'ont point de quoi nous effrayer, puisque leurs prétentions étaient en grande partie indirectes. C'est en leur qualité de fondateurs de Smyrne, par exemple, que les Athéniens appelaient Homère leur concitoyen [1], t Aristarque, le critique alexan-

[1] Ceci est bien explicitement exprimé dans l'épigramme sur Pisistrate (Bekker, *Anecdota*, vol. II, p. 768) :

Τρίς με τυραννήσαντα τοσαυτάκις ἐξεδίωξεν
Δῆμος Ἀθηναίων καὶ τρὶς ἐπηγάγετο,
Τὸν μέγαν ἐν βουλῇ Πεισίστρατον ὃς τὸν Ὅμηρον
Ἤθροισα, σποράδην τὸ πρὶν ἀειδόμενον,
Ἡμέτερος γὰρ κεῖνος ὁ χρύσεος ἦν πολιήτης,
Εἴπερ Ἀθηναῖοι Σμύρναν ἀπῳκίσαμεν.

drin, qui admettait cette prétention comme fondée, y fut sans doute déterminé par cette interprétation [1]. Chios même, en dépit du poids que semble avoir l'autorité du poëte lyrique Simonide, ne saurait présenter aucun titre sérieux à être regardée comme le berceau de la poésie homérique [2]. Il est vrai que la famille [3] des Homérides florissait dans cette île ; mais l'analogie de beaucoup d'autres γένη permet de ne la point regarder comme une famille proprement dite, et d'y voir plutôt une corporation de gens qui exercent le même art, ont le même culte et reconnaissent pour leur chef un seul et même héros dont ils font dériver leur nom [4].

C'est sans doute à cette famille des Homérides qu'appartenait « le chantre aveugle » qui, dans l'hymne homérique à Apollon, raconte qu'il demeure sur l'île rocheuse de Chios, et qu'il prend part, à Délos, aux jeux des Ioniens et aux con-

[1] L'opinion d'Aristarque est brièvement confirmée par le Pseudo-Plutarque (*Vit. Hom.*, II, 2.) On en voit la raison, entre autres, par la comparaison des scholies de Venise sur l'*Iliade*, XIII, 197 (e cod. A) qui, selon des recherches récentes, contiennent des extraits d Aristarque.

[2] Simonide, dans le Pseudo-Plutarque (*Vit. Hom.*, II, p. 2, et ailleurs).

[3] Sur ce γένος, voyez les données d'Harpocration (au mot Ὁμηρίδαι) et le *Anecdota* de Bekker (p. 288), qui se composent en partie de morceaux des logographes. Un usage différent de ce mot d'Ὁμηρίδαι se rencontre chez Platon, Isocrate et autres écrivains : d'après cet emploi, il signifierait *admirateurs d'Homère.*

[4] Niebuhr, *Röm. Gesch.*, Bd. I, n. 747 (801). Cf. la préface des *Doriens* de O. Müller (p. XII de la traduction anglaise).

cours des chanteurs. Thucydide lui-même le prenait encore pour Homère en personne [1], ce qui prouve au moins que le grand historien regardait Chios comme la demeure du poëte. Plus tard on rencontre, parmi les Homérides de Chios, le célèbre Cinéthos qui, d'après ce qu'on dit de son triomphe à Syracuse, devait fleurir vers la 69me olympiade. Par contre, nous ignorons complétement l'époque de l'existence de Parthénios, autre Homéride de Chios [2]. Toutefois, lors même que nous admettrions, avec Thucydide, que « l'auteur aveugle » de l'hymne cité fût Homère en personne, il ne s'en suivrait nullement que nous dussions regarder Chios comme sa patrie, malgré l'existence sur cette île d'une famille d'Homérides.

Les anciens écrivains ont déjà cherché à concilier ces données, en admettant que le poëte, dans le cours de ses pérégrinations, arriva à l'île de Chios où il finit par établir sa demeure. Lorsque Pindare nous représente Homère tantôt comme natif de Smyrne, tantôt comme citoyen de Smyrne et de Chios, il est évident qu'il base ses assertions sur une opinion de ce genre [3]. Cette idée se trahit également dans les paroles d'un orateur, citées accidentellement par Aristote : « Les

[1] Thucydide, III, 104.

[2] Suidas au mot Παρθένιος. Selon toute probabilité, ce υἱὸς Θέστορος ἀπόγονος Ὁμήρου, était parent du poëte épique Thestoride de Phocée et de Chios, mentionné par le Pseudo-Hérodote. (*Vit. Hom.*)

[3] V. le *Pindare* de Böckh. (Fram. inc. 86.)

habitants de Chios honoraient Homère d'un respect tout particulier, *quoiqu'il ne fût point leur concitoyen* [1]. » Quant à la famille samienne, elle offre une certaine analogie avec les Homérides de Chios, quoiqu'elle se rattache moins directement au nom d'Homère qu'à celui de Créophyle qu'on représente comme son contemporain et son hôte. Elle a également dû fleurir pendant plusieurs siècles, car c'était un descendant de Créophyle qui, dit-on, remit au Spartiate Lycurgue [2] les poëmes d'Homère, assertion probablement fondée, puisque les Lacédémoniens attribuaient leur connaissance de ces poëmes à des rhapsodes de la famille de Créophyle, et que Pythagore entendit encore réciter un Créophylide nommé Hermodamas [3].

D'autre part, l'opinion qui faisait de Smyrne la patrie d'Homère, non-seulement prévalait pendant les périodes les plus florissantes de la Grèce [4], mais se trouve encore appuyée par d'autres circonstances. D'abord, chose fort importante, nous la rencontrons sous forme de mythe populaire où le poëte figure comme fils de la nymphe Crithéis et du fleuve smyrnéen Mélès [5]. Puis, en considérant

[1] Aristot., *Rhet.*, II, 23; cf. Pseudo-Hérodote. (*Vit. Hom.*, à la fin.)

[2] V. spécialement Héraclide Pont., Πολιτειῶν *fragm.* 2,

[3] Diog. Laert., VIII, I, 2; Suidas in Πυθαγόρας Σάμιος (p. 231, ed. Kuster).

[4] Outre le témoignage de Pindare, la mention accidentelle de Scylax est très-curieuse : Σμύρνα ἐν ᾗ Ομηρος ἦν (p. 35 ed. Is. Vossius.).

[5] Il est cité dans toutes les biographies d'Homère. Du reste,

Smyrne comme le foyer de la vie et de la gloire d'Homère, il devient facile de concilier et d'expliquer d'une manière simple et naturelle les prétentions tant soit peu fondées de toutes les autres villes, celle d'Athènes, par exemple, dont il a été question, celle de Cume, appuyée par le témoignage d'Éphore le Cuméen[1], celle de Colophon enfin, soutenue par Antimaque le Colophonien[2]. L'histoire de Smyrne est donc, à cet égard, de la plus grande importance pour Homère; malheureusement les intérêts souvent opposés des différentes races, ainsi que les écrits trop partiaux des chroniqueurs l'ont rendue fort obscure et douteuse.

Voici cependant ce que permettent d'établir des recherches minutieuses et attentives.

Il y avait deux traditions sur la fondation ou la première occupation de Smyrne par les Grecs: l'une ionienne, l'autre éolienne. D'après la première, la ville aurait été fondée par des habitants d'Éphèse ou d'un village éphésien dont l'existence

ce nom ou surnom d'Homère, Mélésigènes, ne peut dater d'une époque postérieure aux premiers poëtes épiques.

1 V. Pseudo-Plutarque, II, 2. Évidemment Éphore était l'autorité principale suivie par l'auteur de la *Vie d'Homère* qui porte le nom d'Hérodote.

[2] Pseudo-Plutarque, II, 2. La corrélation entre l'origine smyrnéenne et l'origine colophonienne d'Homère est indiquée dans l'épigramme (*Ibid.*, I, 4), qui appelle Homère fils de Mélès, et donne en même temps Colophon pour sa patrie :

Υἱὲ Μέλητος, Ὅμηρε, σὺ γὰρ Κλέος Ἑλλάδι πάσῃ
Καὶ Κολοφῶνι πάτρῃ Θῆκας ἐς ἀίδιον.

est authentique et qui s'appelait Smyrne[1]. Cette colonie fut appelée athénienne, parce qu'Éphèse avait été fondée par des Ioniens, sous la conduite d'Androcle, fils de Codros[2]. Selon la seconde de ces traditions, des Éoliens de Cume auraient pris possession de Smyrne dix-huit ans après la fondation de leur propre ville[3], et on rapporte des détails concernant les chefs de cette expédition, qui s'accordent fort bien avec d'autres données mythologiques[4]. Les deux races durent même s'y trouver à peu près à la même époque, puisque la date de l'établissement ionien est placée par les chroniqueurs alexandrins vers l'an 140 après la prise de Troie, et celle de la fondation de Cume dans l'année 150. Toutefois, il est peut-être permis d'admettre que les Ioniens y précédèrent de quelque peu les Éoliens, puisque c'est d'eux que la ville reçut son nom. Il est probable, sans que ce soit directement

[1] Strabon, XIV, p. 633-4, donne une explication détaillée.

[2] Strabon, XIV, p. 632-3. Sans doute on faisait remonter aussi le culte de Némésis à Smyrne à Rhamnonte d'Attique. Le rhéteur Aristide donne, à plusieurs endroits, beaucoup d'informations fausses sur la colonie attique à Smyrne.

[3] Pseudo-Hérod., *Vit. Hom.*, c. II, 38.

[4] L'Οἰκιστής était (selon le Pseudo-Hérod., c. II) un certain Thesée, descendant d'Eumèle de Phère ; selon Parthenios (V) la même famille d'Admète de Phère fonda Magnésie sur le Méandre ; et Cume, la ville mère de Smyrne, avait également reçu des habitants de Magnésie (Pseudo-Hérod., c. II). L'épigramme homérique IV (Pseudo-Hérod., c. XIV) fait mention des λαοὶ Φρίκωνος comme fondateurs de Smyrne, entendant par là la race des Locriens qui, dérivant son origine de Phricion près Thermopyle, fonda Cume Phriconide et Larissa Phriconide,

affirmé, que pendant longtemps ces deux peuples possédèrent Smyrne en commun. Les Éoliens cependant prédominaient, cela est évident ; car Smyrne, selon Hérodote, était une des douze villes éoliennes, tandis que la ligue ionienne ne la comptait point parmi les douze villes dont elle se composait[1]. C'est sans doute pour cette raison qu'Hérodote ignore si complétement la colonisation de Smyrne par des Éphésiens. Il en résulta que les Ioniens, on ne sait au juste à quelle époque, furent expulsés par les Éoliens ; qu'ils se retirèrent à Colophon et se mêlèrent aux autres Colophoniens, sans cependant perdre le désir de reconquérir Smyrne. Plus tard, en effet les Colophoniens réussirent à s'en emparer et à en chasser les Éoliens[2], et dorénavant Smyrne resta une ville purement ionienne. Nous n'avons aucun témoignage précis quant à l'époque où ce changement s'opéra. Tout ce que nous en savons, c'est qu'il a dû avoir lieu avant le règne de Gygès, roi de Lydie, c'est-à-dire avant la 20me olympiade (vers l'an 700 a. C.), puisque ce roi attaqua en même temps Smyrne, Milet et Colophon, ce qui prouve que ces trois villes étaient alliées entre elles[3]. Nous possédons encore le nom d'un vainqueur olympien

[1] Hérod., I, 149.
[2] Hérod., I, 150 ; cf. I, 16 ; Pausanias VII, v. I.
[3] Hérodote, I, 14 ; Pausanias, IV, 21, 3 dit aussi explicitement que les Smyrnéens étaient alors Ioniens. Mimnerme, d'ailleurs, n'aurait pas chanté les exploits des Smyrnéens dans cette guerre, s'ils n'avaient été Ioniens.

(25me olymp., a. 689 a. C.), qui était *Ionien* et de *Smyrne*[4], et Mimnerme, le poëte élégiaque, qui florissait vers la 37me olympiade (630 a, C.), descendait des Colophoniens qui avaient colonisé Smyrne[1].

Cette rencontre, sur un point de la côte asiatique, de plusieurs races grecques, ne dut pas peu contribuer, par la variété des éléments qu'elle mit en mouvement, à développer cette activité, cette vivacité d'esprit qui allaient produire des œuvres telles que les poëmes d'Homère. D'un côté, des Ioniens apportant d'Athènes leurs idées d'une divinité noble, sage et éclairée, leurs traditions de héros vaillants et humains, parmi lesquels il ne faut point oublier Nestor, l'ancêtre des rois d'Éphèse et de Milet ; de l'autre côté des Achéens, — race principale parmi les Eoliens de Cume, — à leur tête des princes de la famille d'Agamemnon[2], toujours prêts à faire valoir les prétentions qui se rattachaient au nom de ce « roi des hommes, » et en possession d'une masse prodigieuse de mythes sur les exploits des Pélopides et la prise de Troie en particulier. A ces deux races principales ajoutez les bandes guerrières de la Locride, de la Thessalie et de l'Eubée, qui s'y étaient jointes, les Béotiens surtout émigrés avec leur culte des Muses

[4] Pausanias, V. 8, 3.
[1] Mimnerme, dans Strabon (XIV, p. 634).
[2] Strabon, XIII, page 282. Pollux fait mention d'un roi de Cume, Agamemnon (IX, 83).

héliconiennes et leur amour traditionnel de la poésie [1].

Il est certain que cette réunion et ce mélange de races diverses devaient contribuer beaucoup à animer la vie intellectuelle du peuple et à développer les traditions du temps passé, ainsi qu'à créer et perfectionner le dialecte épique. Il n'en serait pas moins à désirer de pouvoir faire un pas de plus, et de déterminer à laquelle de toutes ces races appartenait Homère. Rien, dans son nom ni dans les notices que nous avons sur sa vie, ne paraît autoriser à nier la réalité de son existence, et il n'y a point de raison suffisante pour le placer parmi les personnages mythiques. Ne connaissons-nous pas jusque dans leurs détails les plus insignifiants les affaires de famille d'Hésiode qui appartient presqu'au même âge? Et si une postérité admiratrice veut faire passer Homère pour le fils d'une nymphe, pouvons-nous oublier qu'Hésiode, de son côté, nous fait le récit de la visite que lui firent les Muses ?

Or, d'après la tradition qui le représente comme Smyrnéen, il est évident qu'Homère, contrairement à l'opinion d'Antimaque, appartiendrait à l'époque éolienne. [2] L'épigramme homérique qui appelle Smyrne l'*éolienne*, bien qu'elle soit considérablement postérieure à Homère auquel elle a été attribuée, est néanmoins d'une haute importance,

[1] Sur les rapports entre Cume et la Béotie, voy. plus bas, chap. VIII.
[2] Epigr., IV, dans le Pseudo-Hérod., XIV.

parce qu'elle constate l'existence d'un Homéride antérieurement à la conquête de Smyrne par les Colophoniens. Le titre d'aïeul d'Homère, [1] donné dans diverses généalogies par les logographes et mythologues à Mélanope, antique poëte de Cume — auteur supposé d'un hymne se rapportant au culte de Délos[2], et parmi ces chantres anciens, celui qui paraît présenter le plus de garantie d'une réalité historique, — ce titre serait une nouvelle preuve à l'appui puisqu'il en résulte qu'à l'époque où les œuvres de ces mythologues furent écrites, le poëte smyrnéen se trouvait en rapport avec la colonie de Cume. La critique ancienne a d'ailleurs signalé chez Homère certains traits de mœurs et de coutumes empruntés aux Éoliens. Enfin, fait plus curieux que tous les autres, il existait à Smyrne un temple de l'époque éolienne [3], dédié à cette Bubrostis qui, chez Homère représente la faim insatiable.

Et pourtant, en dépit de toutes ces indications, quiconque étudiera avec soin les traces de sentiments nationaux et de souvenirs patriotiques contenues dans les œuvres d'Homère, se sentira attiré vers l'hypothèse contraire, et conviendra avec Aristarque qu'elles ne pouvaient être dictées que par

[1] Pausanias, V, 7, 4 (ed. Becker). D'où il appert que Pausanias place Mélanope plus tard qu'Olène et avant Aristéas.
[2] V. Hellanicus et autres, dans Proclus (*Vit. Hom.*), et dans le Pseudo-Hérodote, c. I.
[3] D'après les *Ionica* de Métrodore chez Plutarque (*Quæst. symp.*, VI, 8, 1), Eustathe, au contraire, attribue ce mot aux Ioniens. *Il.*, XXIV, 532 ; cf. les *Schol. de Ven.*

un cœur ionien. Que l'on songe seulement au respect qu'il professe pour les principales divinités ioniennes, et cela précisément en leur caractère ionien. Pallas figure chez lui comme une déesse athénienne qui séjourne de préférence dans le temple de l'Acropole et se hâte de quitter le pays des Phéaciens pour Marathon et Athènes [1]. Poseidon est surtout pour Homère le dieu héliconien, c'est-à-dire le protecteur de la ligue ionienne, ce dieu auquel les Ioniens consacraient des fêtes nationales dans le Péloponèse et dans l'Asie Mineure [2] ; il est même très-probable qu'en décrivant le sacrifice offert par Nestor à Poseidon, le poëte pensait à ceux que les descendants de Nestor, les Nélides, avaient l'habitude d'accomplir solennellement en leur qualité de roi des Ioniens. Ajax, fils de Télamon, que les Doriens d'Égine, et la plupart des autres Grecs considéraient comme Éacide, parent d'Achille, est toujours représenté dans l'Iliade comme héros salaminien et parent de Ménesthée d'Athènes : jamais il n'y est question de son alliance avec le fils de Pélée. Il en faut conclure qu'Homère, ainsi que le logographe attique Phérécyde [3], le considérait comme un héros d'origine attico-salaminienne. La démonstration minutieuse de l'origine hellénique du héros Glaucos, lors du célèbre combat avec Diomède, gagne

[1] *Od.*, VII, 80 ; cf. *Il.*, II, 547.
[2] *Iliade*, VIII, 203 ; XX, 404 avec les scholies ; Epigr. hom., VII (dans le Pseudo-Hérod., XVII).
[3] Apollodore, III, 12, 6.

aussi et sans contredit en intérêt quand nous y rattachons l'idée de ces rois ioniens [1] de la famille de Glaucos dont il a été parlé plus haut. Quant aux institutions publiques et à leur dénomination, on trouve également chez Homère beaucoup de vestiges de coutumes ioniennes. Les *phratries*, par exemple, mentionnées dans l'Iliade, ne se trouvent que dans les États ioniens. Les *thètes*, journaliers sans possession territoriale, sont chez Homère les mêmes qu'ils étaient à Athènes du temps de Solon. *Démos*, signifiant à la fois *plaine* et *commune* [2], est évidemment une expression ionienne. Platon fait observer à un Spartiate [3] que le genre de vie décrit par Homère est plutôt ionien que lacédémonien, et l'on pourrait en effet citer beaucoup de coutumes et d'usages que les Doriens répandirent parmi les Grecs, et dont on ne rencontre aucune trace dans les poëmes homériques. Enfin, abstraction faite du théâtre même des deux poëmes, nous trouvons chez Homère une connaissance locale particulièrement correcte et précise de l'Ionie septentrionale et de la Méonie voisine, où la prairie asienne, le fleuve Caystros et ses cygnes, le lac de Gygée et le mont Tmolos [4], Sipylon enfin

[1] Voy. le commencement du quatrième chapitre. Du reste, nous ne nous sommes point servi des passages suspects qui ont pu être intercalés du temps de Pisistrate. Sur la tendance attique dans la mythologie d'Homère, cf. Pseudo-Hérod., c. XXVIII.
[2] Il en est de même pour le mot *common* en anglais. (K. H.)
[3] *Lois*, III, 680.
[4] *Il.*, II, 865 ; XX, 392.

avec l'Achéloüs, lui sont évidemment familiers comme des souvenirs de jeunesse[1].

S'il était permis de chercher à la pâle lueur de ces faits un chemin à travers les ténèbres des mythes antiques et de rattacher ceux-ci à l'histoire authentique de Smyrne, voici à peu près le résultat auquel on arriverait.

Homère appartenait à une de ces familles ioniennes qui émigrèrent d'Éphèse pour se rendre à Smyrne, à l'époque où les Éoliens et les Achéens en formaient la population principale, et où leurs traditions héréditaires sur la guerre de Troie excitaient encore le plus vif intérêt. Grâce à son intelligence poétique, il sut concilier le contraste des deux races opposées en traitant un sujet achéen avec la grâce et le génie de l'Ionien. Mais en expulsant plus tard les Ioniens, Smyrne se priva elle-même de sa célébrité poétique, et l'établissement des Homérides sur l'île de Chios était très probablement une conséquence de cette expulsion[2].

D'ailleurs, cette argumentation, qui repose sur l'histoire des colonies de l'Asie Mineure, placerait

[1] *Il.*, XXIV, 615. Il résulte des scholies que l'Achéloüs homérique est le ruisseau qui coule du Sipylon vers Smyrne.

[2] Cette opinion a été contestée, surtout par Sengebusch (*Annales* de Jahn, vol. LXVII, livr. III, IV, VI, surtout IV, p. 361 à 312) à propos d'un compte-rendu du livre de M. Lauer, *Geschichte der Homer. Poesie*. Cf. la critique des prétentions des diverses villes grecques, dans la *Dissertatio homerica posterior* que ce savant a mise en tête de son édition de l'*Odyssée*, p. 1 à 17. K. H.

la naissance d'Homère quelques générations après la colonisation ionienne, et en cela elle se trouverait d'accord avec les meilleures autorités de l'antiquité. Les calculs d'Hérodote et des chronologistes alexandrins présentent le même résultat, puisque le premier place Homère ainsi qu'Hésiode quatre siècles[1] avant lui-même, et que les autres le mettent cent ans après la migration ionienne et soixante avant la législation de Lycurgue[2]. Il ne manque cependant pas d'opinions divergentes sur ce point, même chez les auteurs les plus érudits de l'antiquité.

Homère dont nous savons au moins avec certitude ces quelques détails, donna la première grande impulsion à la poésie épique. Avant lui la poésie se bornait, ainsi que nous l'avons vu, à célébrer, par des chants courts et détachés, quelque action ou aventure isolée. La mythologie héroïque avait frayé la voix aux poëtes en groupant par masses considérables les faits et gestes des héros les plus illustres, de manière à donner à chacune de ces masses une cohérence naturelle et une idée fondamentale commune. Les traits généraux de ces cycles de traditions une fois connus, le poëte avait l'avantage de pouvoir raconter un épisode, soit de la vie d'Héraclès, soit d'un des sept chefs devant Thèbes, soit d'un héros quelconque de la guerre de Troie, avec la certitude que

[1] Hérod., II, 53.

[2] Apollod *Fragm.*, I. p. 410, édit. Heyne.

l'aventure individuelle serait comprise dans son rapport cyclique et que l'auditoire saisirait l'intention et le but final où tendait l'action (dans le premier cas l'apothéose d'Héraclès, dans le second la destruction fatale de Thèbes et de Troie).

Les rhapsodes se contentèrent sans doute pendant longtemps de célébrer ainsi des points détachés de la tradition héroïque dans de courts poëmes épiques, tels qu'en firent plus tard divers poëtes de l'école d'Hésiode. On pouvait même, au besoin, en former des séries d'aventures d'un seul héros, sans que cela constituât jamais plus qu'un recueil de poëmes détachés sur un même sujet, et sans que l'on arrivât ainsi à l'unité dans les caractères et dans la composition qui constitue la véritable épopée. C'était donc une chose toute nouvelle et qui dut produire une sensation extraordinaire lorsqu'on vit un poëte choisir dans l'ensemble des mythes un sujet qui, par lui-même et indépendamment des autres parties du groupe auquel il appartenait, offrait un intérêt assez puissant pour satisfaire l'esprit et se prêtait à un développement tel qu'on pouvait y faire paraître les héros principaux de tout un cycle, chacun avec son caractère individuel, sans que, pour cela, le héros principal ou l'action du poëme en fussent éclipsés. Homère trouva deux sujets de cette étendue et de cet intérêt dans la colère d'Achille et dans le retour d'Ulysse.

Le premier de ces sujets est un événement qui, en amenant la mort d'Hector, précéda de peu la

destruction de Troie, dont ce héros était le défenseur. Sans doute une vieille légende bien antérieure à Homère racontait déjà comment Hector périt par la main d'Achille pour avoir tué Patrocle, et comment le fils de Thétis n'était point venu au secours du meilleur de ses amis, parce qu'irrité contre les Grecs qui lui avaient fait un affront, il ne prenait plus part à leurs combats. C'est le changement qui se passe dans le cœur d'Achille et qui le transforme d'ennemi des Grecs en ennemi des Troyens que le poëte choisit comme le point culminant de son poëme, le moment décisif de l'action entière. Car si, d'une part, le revirement subit dans le sort des armes, qui est le résultat de ce changement, fait ressortir par le contraste toute la grandeur d'Achille, la métamorphose d'un caractère aussi ferme et aussi résolu ne pouvait manquer d'émouvoir profondément les âmes. En prenant ce moment pour centre de l'action, une longue préparation et un développement graduel devenaient nécessaires, puisqu'il s'agissait non-seulement de raconter la cause du courroux d'Achille, mais aussi les désastres qui en furent la conséquence pour les Grecs. D'ailleurs, montrer l'insuffisance de tous les autres héros, c'était en même temps la meilleure occasion d'en passer en revue toutes les puissantes figures. C'est ici surtout, dans l'ordonnance de cette partie préparatoire, et dans la façon dont il y rattache la catastrophe, que le poëte se montre initié dans les plus profonds secrets de la composition poétique ; et l'art avec lequel il sait

retarder le dénoûment et voiler le plan du poëme entier, prouve une maturité de l'intelligence poétique devant laquelle on demeure confondu quand on pense à l'âge où ce poëme fut composé. Après avoir surmonté certains obstacles, le poëte ne poursuit évidemment plus qu'un seul but, celui d'accroître et d'augmenter sans cesse les calamités que se sont attirées les Grecs par l'injure faite à Achille ; et, dès le début, il prête à Zeus des paroles qui promettent cette vengeance et cette glorification du fils de Thétis. Il est évident qu'en même temps il cherche à faire naître dans l'âme de l'auditeur attentif le désir toujours croissant, non-seulement de voir les Grecs sauvés d'une ruine complète, mais encore de voir brisés l'intolérable orgueil et la fierté indomptable d'Achille. L'un et l'autre de ces buts est atteint par l'accomplissement du secret dessein de Zeus, dessein qu'il ne confie qu'à Héré, vers le milieu seulement du poëme, et qu'il cache à Thétis ainsi qu'à son fils Achille[1] parce que celui-ci n'eût pas manqué d'abandonner son inimitié pour les Achéens s'il en avait eu connaissance. Maintenant, déterminé par la perte

[1] Thétis n'avait rien dit à Achille de la perte de Patrocle (*Il.*, XVII, 411), car elle n'en savait rien (*Il.*, XVIII, 63). Zeus cache également ses desseins à Héré et aux autres dieux. Malgré le chagrin que leur inspirent les malheurs des Grecs, il ne les révèle à Héré qu'après son sommeil sur le mont Ida (*Il.*, XV 65). L'interpolation des vers (*Il.*, VIII 475-476) était reconnue par les anciens, bien qu'ils ne fissent pas valoir l'objection principale qu'on peut faire à leur authenticité. V. *Schol. Ven.*, A.

du meilleur ami qu'il avait envoyé au combat « dans l'intérêt de sa propre gloire[1], » et non par sollicitude pour les Grecs, il renonce soudain à son hostilité envers ceux-ci, et devient la proie de sentiments entièrement opposés. C'est ainsi que la glorification du fils de Thétis se concilie avec l'action presque imperceptible du Destin que les Grecs croyaient reconnaître dans toutes affaires humaines.

Tout cela suffit déjà pour prouver que la glorification d'Achille comme du héros grec par excellence, devant lequel tous les autres s'inclinent, et qui seul peut vaincre les Troyens, n'est pas le but unique et dernier que se soit proposé l'auteur de l'Iliade. La poésie grecque ne s'est même jamais montrée bien propice à ces apothéoses absolues d'une individualité, fût-ce celle du plus grand des héros ; mais il y a aussi dans le caractère même d'Achille des raisons qui ne permettent pas de supposer que le poëte ait voulu concentrer toute notre sympathie sur ce héros seul, qu'il a représenté immodéré, aspirant à ce qui est surhumain à la fois et inhumain, tombant d'un extrême de la passion dans l'autre, passant de la haine inexorable des Grecs à la douleur désespérée de la perte de Patrocle, et de cette douleur à une colère aveugle contre Hector. Et pourtant, on ne saurait le

[1] Homère ne désire pas que l'apparition de Patrocle soit considérée comme un signe de l'apaisement de la colère d'Achille. Celui-ci exprime au même moment le désir que pas un Grec n'échappe à la mort, et que tous deux, Achille et Patrocle, escaladent seuls les murs de Troie (*Il.*, XVI, 97).

contester, Achille est le premier caractère de l'Iliade, le plus grand et le plus sublime; il y a même, indépendamment de sa force surhumaine qui obscurcit celle de tous les autres héros, quelque chose de divin dans l'élévation de son âme. Quand on songe à la mélancolie qui s'empare d'Hector malgré tout son courage, et qui l'accompagne au combat comme un sombre présage de son sort douloureux, que l'âme d'Achille paraît grande et élevée! Il connaît la mort prématurée qui l'attend; il sait qu'elle doit suivre de près le meurtre d'Hector, et pourtant rien ne paralyse pour un instant sa résolution avant le combat, rien ne vient altérer le calme plein de dignité qui succède à la lutte! C'est surtout aux jeux funèbres qu'Achille paraît dans toute sa grandeur; dans cette entrevue avec Priam, scène sans pareille dans toute la poésie antique, où la haine nationale, l'ambition personnelle, toutes les passions farouches et barbares enfin, font place aux sentiments les plus doux, les plus humains, tout comme le visage humain rayonne d'un éclat nouveau, d'une sérénité plus pure après une violente souffrance, longtemps réprimée. C'est donc le travail de purification par lequel passe le caractère d'Achille, et qui délivre de toute souillure la part divine de sa nature, qui constitue la pensée dominante du poëme tout entier, et la façon dont ce travail se communique au cœur de l'auditeur, absorbé par l'intérêt du sujet, en fait une des choses les plus belles et les plus parfaites qu'ait produites la haute poésie.

Supprimer une partie quelconque de cet ensemble d'actions, de circonstances et de sentiments divers, ne serait-ce pas mettre en pièces un organisme vivant dont les parties perdraient nécessairement, aussi bien que le tout, leur vitalité propre? De même que la vie ne réside pas dans un seul point du corps, et qu'elle exige toute une association de systèmes et de membres, de même l'unité de l'Iliade repose sur la combinaison de ses parties. Ni les défaites des Grecs jusqu'à l'incendie du vaisseau de Protésilas, qui préparent l'auditeur et qui excitent sa curiosité, ni la péripétie produite par la mort de Patrocle, ni l'apaisement final du courroux d'Achille ne devaient faire défaut, une fois que le germe fertile d'un tel poëme avait pris racine et commencé à se développer dans le génie d'Homère. On ne saurait cependant nier que l'Iliade s'est étendue bien au-delà des limites du plan primitif et de la nécessité absolue; que l'introduction surtout, qui rapporte les tentatives des autres héros pour remplacer Achille, atteint une longueur démesurée. La supposition, en effet, que des passages importants ont été intercalés dans l'Iliade, s'appliquerait avec bien plus de probabilité aux premiers livres qu'aux derniers, dans lesquels pourtant des critiques récents ont cru trouver le plus de traces d'interpolation. Deux motifs principaux semblent avoir déterminé cette extension, et, s'il est permis de pousser aussi loin les hypothèses, paraissent avoir agi particulièrement sur l'esprit d'Homère lui-même, et

plus encore sur celui de ses successeurs, les Homérides.

L'idée de compléter l'œuvre en y introduisant tous les sujets, descriptions et événements qui ne pouvaient avoir de l'intérêt que dans un poëme qui eût traité de la guerre entière, dominait évidemment dès le commencement. Il est probable que bien des chants plus anciens encore, qui célébraient des épisodes détachés de la guerre de Troie, furent consultés, et que l'on en incorpora les plus belles parties dans le poëme nouveau, puisque la poésie populaire qui se propage par la tradition orale suit naturellement cette voie et, tout en s'appropriant les meilleures idées des poëtes du passé, leur donne une vie nouvelle en les fondant avec d'autres matériaux. Si, de cette façon, il s'est glissé dans le poëme des éléments qui ne paraissent pas s'accorder tout à fait avec le sujet principal, et qui étaient peut-être mieux placés dans un récit antérieur de la guerre de Troie ; si par là un poëme sur le *courroux d'Achille* est devenu une *Iliade* (nom très-significatif), il faut convenir cependant que le poëte est pleinement justifié par la manière dont, en suivant sans doute les traditions dominantes de l'époque, il a compris et présenté la situation respective des nations hostiles, ainsi que leur façon de faire la guerre jusqu'à la séparation d'Achille du reste de l'armée.

Quoique les traditions se fussent probablement appauvries peu à peu, les événements principaux

ne pouvaient encore être oubliés à l'époque des poëtes cycliques et de leurs successeurs ; et ceux-ci nous disent qu'à partir du combat lors du débarquement des Grecs où Hector, après avoir tué Protésilas, est mis en fuite par Achille, jusqu'à l'éloignement de ce héros, les Troyens ne firent aucune tentative pour chasser les Grecs de leur territoire. Ceux-ci avaient eu le temps — car les murs de Troie leur résistaient encore — de ravager, sous la conduite d'Achille, les villes et les îles environnantes, parmi lesquelles Homère mentionne spécialement Pédasos, ville des Lélèges ; Thèbes la cilicienne, au pied du mont Placos ; la ville voisine de Lyrnessos et les îles de Lesbos et de Ténédos [1]. L'opinion que le poëte se formait de l'état de la guerre à ce moment ressort clairement de divers passages. Les Troyens, par exemple, ne s'aventurent pas hors des portes de la ville tant qu'Achille prend part à la guerre et alors même qu'Hector nourrit le désir de tenter une sortie, la crainte générale et

[1] La question pourquoi les Troyens n'attaquèrent pas les Grecs pendant qu'Achille était occupé de ces expéditions maritimes, ne peut se résoudre que par l'histoire, et non par la tradition légendaire. Il n'est pas moins remarquable qu'Homère ne connaisse aucun héros achéen qui soit tombé dans la bataille après Protésilas et avant le moment où commencent les événements rapportés dans l'Iliade. (V. surtout *Odyssée*, III, 105 et s.). On ne parle pas davantage de héros troyens qui soient tombés dans le combat. Enée et Lycaon sont surpris dans des occupations paisibles, et on ne peut supposer que quelque chose d'analogue pour Nestor et Troilus. V. *Il.*, XXIV, 257.

la pusillanimité des vieillards le retiennent [1]. Cette idée que le poëte se fait de la nature de la guerre pendant ces premières années, le justifie amplement d'avoir placé dans l'Iliade des événements qui sembleraient plus à leur place au commencement du siège. C'est ainsi que les Grecs ne se rangent par races et phratries qu'après le conseil de Nestor, ce qui donne un prétexte pour énumérer les différents peuples et pour donner le catalogue contenu dans le deuxième livre. Si ce catalogue nous instruit suffisamment de l'organisation générale de l'armée, Hélène et Priam regardant du haut des murs de Troie, et Agamemnon passant en revue les troupes dans les troisième et quatrième livres, réussissent parfaitement à nous faire voir le caractère individuel des principaux guerriers. De même, une idée qui aurait dû se présenter bien plus naturellement à l'esprit des Grecs et des Troyens pendant les premières neuf années, lorsque les Grecs, soutenus par Achille, et confiant dans leur supériorité, ne regardaient pas encore tout traité comme indigne d'eux, figure ici pour la première fois ; c'est celle de faire décider l'issue de la guerre par un combat singulier entre les deux personnages qui en étaient les auteurs, projet qui échoue, du reste, grâce à la fuite pusillanime de Pâris et à la mauvaise foi de Pandore. Ce n'est qu'après leur première rencontre avec les Troyens, lorsqu'ils se sont assurés que ceux-ci sauraient leur tenir tête

[1] *Iliade*, V, 788 ; IX, 352 ; XV, 721.

en rase campagne, que les Grecs font construire un mur de défense autour de leurs vaisseaux ; et l'oubli qu'ils font, à cette occasion, d'un sacrifice aux dieux, est allégué comme une nouvelle raison pour que leurs projets ne soient pas couronnés de succès. Ce récit a déjà paru à Thucydide si peu conciliable avec la probabilité historique que, sans égard pour le témoignage d'Homère, il plaça cet événement aussitôt après le débarquement [1]. Le désir de renfermer tout dans les limites du poëme se trahit aussi par le fait que plusieurs circonstances qui y sont contenues sont évidemment imitées d'autres qui sont complétement en dehors du sujet. La blessure au talon [2], par exemple, que Pâris fait à Diomède, paraît empruntée à la mort d'Achille et fournit aussi les lignes générales de la fin de Patrocle. Une divinité et un mortel réunis sont, dans l'un et dans l'autre de ces événements, les agents qui accomplissent les arrêts du Destin [3].

C'est dans une sorte de conflit que se livraient dans l'âme du poëte le plan de son poëme et son patriotisme qu'il faut chercher l'autre motif, qui a fait donner une étendue disproportionnée à l'introduction en retardant l'action principale qui

[1] Thucyd., I, 11. L'essai du scholiaste de résoudre la difficulté, en supposant un grand boulevard et un petit boulevard, est puéril.

[2] *Il.*, XI, 377.

[3] *Il.*, XIX, 417 ; XXII, 359. C'était la destinée d'Achille :

Θεῷ τε καὶ ἀνέρι ἶφι δαμῆναι.

amène la catastrophe. Le lecteur attentif s'apercevra bientôt que, tout en voulant faire ressortir les désastres et les calamités que subissent les Grecs par le courroux d'Achille, l'auteur est, pour ainsi dire, arrêté dans sa marche vers ce but, par le désir très-naturel de venger la mort de chaque Grec par celle d'un Troyen plus illustre encore, et de faire valoir la gloire des nombreux héros achéens en faisant périr un plus grand nombre de Troyens jusque dans les journées où les Grecs sont battus. Quand même nous admettrions que, vivant parmi les descendants de ces héros achéens, il eût à sa disposition plus de traditions sur eux que sur les Troyens, il y a cependant autre chose encore dans la préférence marquée qu'il montre pour les traditions achéennes; il y a l'intention manifeste de donner un caractère national à son œuvre. Que l'on compare le récit du second jour à celui du premier: un seul livre — le huitième — suffit au poëte pour raconter la défaite des Grecs, dont il est bien obligé de convenir, mais qu'il compense par de grandes pertes du côté des Troyens; tout s'y passe régulièrement sous la surveillance de Zeus. La bataille du premier jour au contraire remplit cinq livres (II à VII), narre les exploits de Diomède et ceux de beaucoup d'autres héros, et Zeus semble y avoir perdu toute souvenance de son arrêt et de la promesse donnée à Thétis.

Les exploits de Diomède[1] se rattachent étroi-

[1] Διομήδους ἀριστεία.

tement, il est vrai, à la rupture de l'armistice, puisque, par une vengeance, inévitable après cette trahison, Pandore meurt de la main de ce héros[1]; mais combien le poëte ne leur donne-t-il pas d'étendue par les combats avec les dieux, trait caractéristique, du reste, des mythes sur Diomède[2]. Il en résulte, surtout dans cette partie du poëme, de légères contradictions entre certains passages, parfois aussi des interruptions dans le fil du récit. Telles sont, entre autres, les opinions contradictoires énoncées par Diomède et sa conseillère Athéné sur la question de savoir s'il est sage de lutter avec les dieux[3]; et la contradiction au sujet de la cuirasse de Diomède[4]; celle-ci avait

[1] *Iliade*, V. 290. Homère ne fait pas, à cette occasion, la remarque que l'on attendrait; mais il est dans sa manière de produire l'effet par le simple enchaînement des circonstances, sans observation personnelle.

[2] Diomède, selon la tradition argivienne qui se rapportait à Pallas, était lui-même en rapport intime avec cette divinité, son porte-bouclier et protecteur du palladium. Aussi Homère le rattache-t-il plus étroitement que les autres héros aux dieux olympiens; Pallas dirige son char et lui donne le courage d'affronter dans le combat Arès, Aphrodite et même Apollon. Il est surtout remarquable que Diomède ne combat jamais contre Hector, mais avec Arès, qui donne à Hector la force de vaincre.

[3] *Il.*, V, 130, 434, 827; VI, 128.

[4] *Il.*, VI, 230 et VIII, 194. La contradiction relativement à Pylémène est levée par la suppression du vers, 579, V, et la conservation du 658, XIII. L'oubli qu'on reproche à Patrocle du message à Achille me semble de peu d'importance (*Iliade*, XI, 839; XV, 390). Patrocle ne peut-il avoir envoyé un messager instruire Achille de ce qu'il désirait savoir? Que Polydamas ne suive pas le conseil qu'il donne lui-même à Hector

déjà frappé les anciens, mais elle s'expliquerait, si nous admettions que la scène entre Diomède et Glaucus a été intercalée par un Homéride de Chios, en honneur peut-être de quelque descendant de Glaucus [1].

Quant aux scènes nocturnes [2] du dixième livre, il s'est conservé une tradition remarquable d'après laquelle elles formaient dans l'origine un poëme à part que Pisistrate fit ajouter à l'Iliade [3]. Elle est appuyée par la circonstance que l'on ne trouve, ni avant, ni après ce livre la moindre allusion aux faits qu'il contient, pas un mot qui rappelle l'arrivée de Rhésus au camp, et l'enlèvement de ses chevaux par Diomède et Ulysse. On pourrait même omettre ce livre entier sans causer une lacune sensible dans le poëme ; mais il est manifeste qu'il a été fait expressément pour occuper la place où il se trouve, pour compléter le reste de la nuit et pour ajouter un nouvel exploit à ceux des héros grecs ; car seul il serait incomplet, et il ne pourrait guère faire partie d'un autre poëme.

La nature du sujet explique suffisamment pourquoi la première partie de l'Iliade, jusqu'au combat des vaisseaux, a un certain caractère de sérénité, parfois même de gaieté, tandis que la seconde

(*Il.*, XII, 75 ; XV, 354, 447 ; XVI, 367), cela s'excuse par une faiblesse humaine bien naturelle.

[1] Voir, plus haut, le commencement du chapitre IV.

[2] Νυκτεργεσία et Δολωνεία.

[3] Schol. ven, sur l'*Il.*, X, 1 ; Eustath., p. 785, 41, ed. Rom.

moitié du poème porte une teinte grave et mélancolique qui se trahit jusque dans le choix des expressions. Les mauvais traitements que subit Thersite, la lâche fuite de Pâris, qui se réfugie dans les bras d'Hélène, la folie crédule de Pandore, les rugissements d'Arès et les larmes féminines d'Aphrodite, blessée par Diomède, forment, dans les premiers livres de l'Iliade, autant d'épisodes attrayants et amusants, dont on chercherait vainement le pendant dans les derniers. La physionomie du vieil aède qui, au début, est pleine de sérénité, et que vient éclairer parfois un sourire ironique, prend peu à peu une expression tragique et passionnément agitée. Bien que ce contraste s'explique suffisamment par le plan primitif du poème, il est cependant permis de demander si le commencement du deuxième livre, où ce ton enjoué est plus apparent qu'ailleurs, émane réellement d'Homère, et s'il n'est pas plutôt l'œuvre de quelque Homéride de l'âge suivant. Zeus s'y propose de tromper Agamemnon, puisque c'est au moyen d'un rêve qu'il lui inspire du courage pour le combat ; puis Agamemnon se permet la supercherie de persuader aux Achéens qu'il s'est décidé pour le retour dans la patrie, tandis qu'il est plein d'espoir de combattre et de vaincre. Mais le voilà à son tour désappointé d'une façon comique par ceux qu'il entendait seulement mettre à l'épreuve afin de les exciter au combat et qui, au contraire, se montrent fort contents de se retirer et de laisser Troie intacte, contrairement aux arrêts du Destin.

Ils n'en sont empêchés que par Ulysse, qui les retient en obéissant à une inspiration divine. Il y a là les matériaux de toute une comédie mythique, remplie d'une délicate ironie, toute une intrigue charmante, où Agamemnon, tour à tour trompeur et trompé, joue le rôle principal et, croyant inventer un mensonge ingénieux, prononce, sans s'en douter, une dure vérité, en disant que « Zeus lui a joué un vilain tour[1]. » Mais il est impossible que cette comédie, qui occupe plus de la moitié du second livre, ait appartenu au premier plan de l'Iliade ; car Agamemnon, se plaignant deux jours plus tard aux Grecs d'avoir été trompé par Zeus dans ses pressentiments de victoire, emploie au sérieux les mêmes paroles dont il s'était d'abord servi en plaisantant[2]. A moins de mettre de côté toutes les lois de la vraisemblance, on ne pouvait représenter Agamemnon comme capable de répéter sérieusement cette plainte, sans faire allusion à la contradiction entre celle-ci et sa première opinion. Il est donc parfaitement clair que le passage comique, qui est en même temps plus long, n'a pas donné lieu à la répétition sérieuse, dont il est, au contraire, la parodie circonstanciée, composée plus tard par quelque Homéride, et intercalée en remplacement d'un premier et plus court récit de l'armement des Grecs.

Mais aucune partie de l'Iliade ne présente des

[1] *Iliade*, II, 214 :
Νῦν δὲ κακὴν ἀπάτην βουλεύσατο.

[2] *Il.*, II, 111-118 et 139-141 répondent à *Il.*, IX, 18-20.

contradictions aussi évidentes avec le reste du poème, que le catalogue des vaisseaux, où bien des passages avaient déjà éveillé les doutes des anciens. De ce nombre est, par exemple, la réunion, évidemment intentionnelle, des vaisseaux athéniens à ceux d'Ajax, réunion établie dans l'intérêt des familles athéniennes des Eurysacides et des Philaïdes, qui se disaient descendants d'Ajax ; puis la mention faite des Panhellènes vaincus dans le maniement de la lance par Ajax le Locrien, contrairement à l'habitude invariable d'Homère. Les contradictions mytho-historiques qui existent entre le catalogue et l'Iliade sont plus frappantes encore. Mégès, fils de Phylée et roi de Dulichion selon le catalogue, est, d'après l'Iliade[1], roi des Épéens, et demeure en Élide. Ici le catalogue a suivi la tradition généralement reçue, même beaucoup plus tard[2], d'après laquelle Phylée avait quitté sa patrie par suite d'une querelle avec son frère Augeas. Médon, fils illégitime d'Oïlée, cité dans le catalogue comme commandant l'équipage du vaisseau de Philoctète, qui venait de Méthone, devient dans l'Iliade, au contraire, chef des Phthiens[3], habitants de Phylacé, qui forment, selon le catalogue, un peuple tout à fait distinct, sous la conduite de Podarcès au lieu de Protésilas.

En présence de contradictions aussi palpables,

[1] *Iliade*, XIII, 692 ; XV, 519.

[2] Callimaque, dans les schol. : *Il.*, II, 629, Cf. Théocrite, 21.

[3] *Il.*, XIII, 693 : XV. 334.

on est en droit d'appuyer aussi sur les traces moins frappantes, mais qui signalent une différence plus essentielle entre les opinions générales des deux auteurs de l'épisode et du poème. Suivant l'Iliade, Agamemnon possédait l'Argolide entière, à partir de Mycène, c'est-à-dire la partie voisine du Péloponèse et plusieurs îles [1]. Le catalogue ne lui assigne aucune île, mais ajoute à son royaume Egialée, qui ne devint achéenne qu'après l'expulsion des Ioniens [2]. Les auteurs du catalogue ont entièrement oublié, à propos des Béotiens, qu'ils habitaient la Thessalie lors de la guerre de Troie ; car ils représentent la nation entière comme déjà établie dans la contrée appelée dans la suite la Béotie [3]. Il n'est question, dans l'Iliade, ni de héros, ni de bandes de guerriers qui seraient venus de la rive orientale de la mer Égée et des îles de l'Asie Mineure, s'unir à l'armée achéenne, ni des héros de Cos, Phidippus et Antiphus, ni du beau Nirée de Syme ; et puisqu'elle ne dit pas que Tléptolème venait de Rhodes (elle se borne à l'appeler fils d'Héraclès), il est permis d'en conclure qu'il passait aux yeux d'Homère pour un héros

[1] *Iliade*, II, 108.

[2] Le vers (*Il.*, II, 572) montre surtout très-clairement les idés du rhapsode argivien, qui appelle Adraste le premier roi de Sicyone. (Cf. Hérodote, V, 67-68.)

[3] Il y a, dans l'*Iliade*, également un passage de peu d'importance qui parle de Béotiens en Béotie (*Il.*, V, 709). Aussi Thucydide présuma-t-il qu'un *ἀποδασμός* des Béotiens s'était établi alors en Béotie, ce qui ne suffit pas pour le catalogue.

de Tirynthe. La série des îles de la côte de l'Asie Mineure, qui figure dans le catalogue, détruit la beauté et l'unité du tableau des nations belligérantes tracé dans l'Iliade, où tous les alliés de Troie viennent du nord et de l'est de la mer Égée, et tous les guerriers achéens au contraire de l'Occident [1]. Le catalogue, fait combattre devant les murs de Troie les Arcadiens sous Agapénor, ainsi que les Perrhèbes et les Magnètes; tandis que l'Iliade, se tenant à une tradition plus pure, évite d'y placer des races pélasgiques, et on sait que, parmi tous les Grecs, ce sont précisément les Arcadiens et les Perrhèbes qui sont restés le plus longtemps fidèles à leur origine pélasgique.

Mais si l'énumération des troupes achéennes paraît trop détaillée, et semble dépasser les limites du plan primitif, il n'en est pas de même de la liste des Troyens et de leurs alliés, qui est loin de répondre à l'idée que l'Iliade donne de leurs forces : au point même, que deux alliés importants, les Caucones et les Lélèges, souvent cités dans le poème (les derniers surtout comme habitants de la célèbre ville de Pédasus sur le Satnioïs [2]), y sont entièrement oubliés. Parmi les princes omis dans cette liste il y a surtout Astéropéus, chef des Péoniens, qui, étant arrivé onze jours avant le

[1] Ce passage sur les Rhodiens, dans le catalogue, trahit également, par sa longueur démesurée, l'intention d'un rhapsode d'illustrer l'île.

[2] Pour les Caucones, voy. *Il.*, X, 429 ; XX, 329 ; pour les Lélèges, *Il.*, X, 429 ; XX, 96 ; XXI. 86. Cf, VI, 35.

combat d'Achille et par conséquent avant la revue contenue dans le second livre [1], aurait au moins le même droit que Pyrechme [2] à être nommé. D'autre part, nous y trouvons des noms qui auraient dû paraître dans l'Iliade où ils font défaut [3].

La preuve la plus concluante cependant que cette énumération des Troyens date d'une époque comparativement récente et nécessairement postérieure à celle des Achéens [4], est la liste des alliés de Troie, qui se trouve à la fin du poème des Cypriaques; c'est-à-dire immédiatement avant l'action de l'Iliade — car ce poème était destiné à servir de simple introduction à celui d'Homère [5]. Il serait donc impossible qu'il contînt cette liste si, lors de sa composition, une énumération complète des deux nations avait existé dans le second livre de l'Iliade. En admettant que ce catalogue ne soit qu'un extrait de celui du poème cyprique, l'omission d'Astéropéus au moins s'expliquerait, car son

[1] *Il.*, XXI, 155, et XII, 102 ; XVII, 351.

[2] *Il.*, II, 348. L'auteur de ce catalogue doit n'avoir songé qu'à *Il.*, XVI, 287. Le scholiaste (*Il*,, II, 844) a donc parfaitement raison d'observer l'absence d'Iphidamas, qui était, il est vrai, Troyen, fils d'Anténor et de Théano, mais qu'un grand-père maternel, un prince thrace, arma d'une flotte de douze vaisseaux. (*Il.*, II, 221).

[3] Par exemple, le devin Ennomos qui, d'après le catalogue (*Il.*, II, 861), fut tué par Achille dans la rivière, ce qui n'est point mentionné dans l'*Iliade*. Il en est de même d'Amphimaque. (*Il.*, II, 871.)

[4] Voy. plus bas, ch. VI.

[5] Καὶ κατάλογος τῶν τοῖς Τρωσὶ συμμαχησάντων. Proclus dans l'Hèphestion de Gaisford, p. 476.

arrivée, onze jours avant le combat, se placerait, selon la chronologie d'Homère, après le commencement de l'action, c'est-à-dire après la peste.

On peut tirer de tout cela encore d'autres conclusions en dehors de celles qui mettent en doute l'authenticité des catalogues. Il en résulte d'abord que les rhapsodes qui composaient ces fragments ne possédaient pas l'Iliade par écrit, pour y recourir à volonté, autrement ils se seraient aperçus que Médon vivait à Phylacé, etc.; en second lieu, qu'ils ne la savaient pas entière par cœur, et qu'en essayant de donner cette revue ethnographique des deux armées, ils se laissaient guider par les morceaux qu'ils savaient réciter et par les souvenirs plus vagues que leur avait laissés le reste du poème.

Le doute qui plane sur l'authenticité des derniers livres de l'Iliade est bien moins fondé que celui qui s'est élevé contre la première moitié du poème, notamment contre les deuxième, cinquième, sixième et dixième livres. Une tragédie eût pu, il est vrai, terminer par la mort d'Hector, mais non un poème épique, puisqu'une des conditions essentielles de ce genre de poésie est celle de calmer l'âme agitée. Cet apaisement est produit d'abord par les jeux funèbres où de suprêmes honneurs sont rendus à Patrocle, et où Achille reçoit enfin la satisfaction la plus complète. Mais jamais l'Iliade n'eût pu être un tout complet si les dépouilles d'Hector n'étaient rendues à son père et n'obtenaient les honneurs de la

sépulture. Le poète, qui partout ailleurs fait preuve d'un esprit si droit et si humain, qui s'efforce de faire régner une justice impartiale dans le poème entier, comment aurait-il pu laisser s'accomplir sur le cadavre d'Hector les cruelles menaces d'Achille[1] ? D'ailleurs, si telle eût été son intention, il aurait fallu en parler, car les Grecs d'alors attribuaient plus d'importance encore au sort d'un cadavre qu'à celui d'un corps vivant, et le vingt-quatrième livre eût été remplacé par un récit détaillé de la manière dont il aurait été maltraité par Achille et jeté en pâture aux chiens. Qui cependant comprendrait une telle conclusion de l'Iliade ? Il est clair qu'en faisant le premier plan du poème, Homère se rendait bien compte que le courroux d'Achille contre Hector exigerait un apaisement, une réconciliation, et qu'une disposition calme, sereine et confiante, devait régner à la fin du poème dans l'âme du héros aussi bien que dans celle du poète et de l'auditeur.

L'unité du sujet règne incontestablement dans l'Odyssée aussi bien que dans l'Iliade, et on ne pourrait supprimer aucune des parties essentielles de ce poème sans laisser une lacune dans le développement de l'idée principale. Elle diffère cependant de l'Iliade par la complication plus artificielle de son plan. Cela tient, d'un côté, à ce que dans la plus grande partie du poème — jusqu'au seizième livre — deux actions capitales se

[1] *Iliade*, XXII, 348 ; XXIII, 183.

suivent parallèlement ; de l'autre, à ce que l'action qui se passe dans les limites mêmes du poème et presque sous nos yeux, se trouve considérablement étendue par un récit épisodique, qui donne de la clarté à l'action principale en même temps qu'il la complète, et qui transfère la partie la plus curieuse et la plus merveilleuse de l'histoire de la bouche du poète dans celle de son héros inventif[1].

Le sujet de l'Odyssée est le retour d'Ulysse d'un pays situé en dehors de toute relation et de toute connaissance humaines, à son propre foyer, occupé par une bande d'intrus insolents qui cherchent à s'emparer de son épouse et à tuer son fils. Le poème commence naturellement au moment où le héros se trouve le plus éloigné de sa patrie, dans l'île lointaine d'Ogygia[1], au centre de la mer, où la nymphe Calypso[2] le retient depuis sept ans loin des mortels. Lorsque des divinités propices l'ont aidé à surmonter les dangers suscités par Poseidon, son implacable ennemi, il arrive chez les Phéaciens, peuple paisible, insouciant et efféminé qui vit à l'extrémité de la terre et ne connaît la guerre que par les récits des poëtes. Parti de ce pays dans un navire merveil-

[1] Il résulte cependant d'un monologue d'Ulysse (*Od.*, XX, 18-21) que le poète n'avait nullement l'intention de présenter ses aventures comme inventées.

[1] Ὠγυγία d'Ὤγυγος, qui était primitivement une divinité de la vaste plaine liquide qui couvre toutes choses. — On appelait cette île le nombril de la mer.

[2] Καλυψώ, celle qui cache.

leux qu'ils lui prêtent, il arrive enfin à Ithaque pendant son sommeil. Le brave porcher Eumée lui donne l'hospitalité, et il parvient à s'introduire en mendiant dans sa propre maison, où il subit les traitements les plus indignes de la part des prétendants, pour prendre ensuite avec d'autant plus de droit le rôle légitime du vengeur terrible. Borné à ce simple récit, le poème, malgré ses limites exiguës eût été placé sur le même rang que l'Iliade ; mais l'auteur de l'Odyssée telle que nous la connaissons, y a entrelacé une seconde histoire qui embellit et complète l'œuvre, non sans y introduire, il faut en convenir, certaines inégalités, résultats nécessaires de la réunion de deux sujets, et inévitables dans un plan de ce genre [1]. Car en nous montrant d'abord le fils d'Ulysse encouragé par Athéné à gourmander sans crainte les prétendants devant le peuple assemblé d'Ithaque, en lui faisant ensuite faire le voyage de Pylos et de Sparte à la recherche de son père errant, il trouve l'occasion de nous donner un beau tableau du contraste entre l'état anarchique d'Ithaque et le calme régnant dans le reste de la Grèce depuis le retour des princes. C'est ainsi qu'il prépare le jeune Télémaque au rôle énergique qui lui est réservé dans l'œuvre de la vengeance.

[1] Il n'y aurait rien d'abrupt dans la transition de chez Ménélas aux prétendants (*Od.* IV, 624), si elle se trouvait au commencement d'un livre ; or cette division en livres est une invention des grammairiens d'Alexandrie. Les quatre vers, 620-624, assurément interpolés, sont fort inutiles, puisqu'ils ne contribuent en rien à unir les diverses parties.

Bien donc que le plan de l'Odyssée diffère essentiellement de celui de l'Iliade, en ce qu'il accuse une forme épique plus artificielle et plus développée, ces deux poèmes ont beaucoup de choses en commun, surtout la profonde connaissance des moyens qui servent à exciter la curiosité et qui tiennent l'intérêt éveillé par des péripéties neuves et inattendues. L'accomplissement des décrets de Zeus se trouve retardé dans l'un autant que dans l'autre. Dans l'Iliade, ce n'est qu'après l'élévation du rempart que le dieu, à la prière de Thétis se décide à agir contre les Grecs ; dans l'Odyssée il paraît bien aussi dès le commencement accéder aux propositions d'Athéné concernant le retour d'Ulysse, mais ce n'est que plusieurs jours après qu'il envoie Hermès à Calypso (dans le cinquième livre). Il est évident que le poète est inspiré par l'idée (très-répandue chez les Grecs) d'une fatalité divine, lente dans ses préliminaires, tardive et portée à différer l'exécution de ses arrêts, mais qui n'en atteint pas moins infailliblement son but. Nous trouvons aussi dans l'Odyssée un artifice déjà noté dans l'Iliade : celui de tourner l'attention du lecteur dans une direction opposée à celle que le récit est sur le point de prendre ; il y est cependant employé moins souvent à cause de la nature du sujet. Le poète se plaît à nous tromper de la façon la plus agréable en nous faisant entrevoir d'autres moyens pour l'accomplissement

de la vengeance que ceux qu'il emploie définitivement ; et même après nous avoir approchés du dénoûment, il tient constamment quelque nouvelle et gracieuse surprise en réserve. C'est ainsi que Télémaque est deux fois exhorté dans les mêmes termes à suivre l'exemple d'Oreste [1], avertissement qui l'impressionne fort et nous prépare vaguement à quelque entreprise contre les prétendants, mais dont le véritable sens ne se manifeste que lorsque Télémaque se met courageusement à défendre son père.

Ce n'est qu'après avoir combiné leur plan de vengeance que l'idée vient au père et au fils d'attaquer les prétendants, homme contre homme, dans un combat à la lance et à l'épée, d'une issue très-problématique [2]. L'arc d'Eurytos, qui donne un si grand avantage à Ulysse, est une idée neuve et inattendue. Athéné inspire à Pénélope la pensée de l'offrir pour prix aux prétendants [3], et, bien que la tradition antique désignât déjà cet arc comme l'arme qui procura la victoire à Ulysse, la manière dont il parvient aux mains du héros est une des plus ingénieuses et plus heureuses inventions du poète [4]. De même que, dans l'Iliade,

[1] *Odyssée*, I, 302 ; II, 200.

[2] *Odyssée*, XVI, 295. L'ἀθέτησις de Zénodote repose, comme presque toujours, sur des raisons insuffisantes, et priverait le récit d'un moment dramatique très-important.

[3] *Od.*, XXI, 4.

[4] Le fait que la tribu éolienne des Eurytaniens, qui faisaient remonter leur origine à Eurytus (il est probable que Œchalia étolienne appartenait à ce peuple ; Strabon, X, p, 448), possédait un oracle d'Ulysse, prouve bien que cette partie du poëme se fondait sur une tradition antique. V. Lycophron, v, 799, et Aristote cité dans les scholies à cet endroit.

l'intérêt principal se concentre entre le combat près des vaisseaux et la mort d'Hector, le récit dans l'Odyssée commence à prendre un ton plus élevé, et à inspirer une sorte d'attente pénible à partir du moment où l'on essaie de bander l'arc (dans le vingt-unième livre). Avec un art infini, le poète fait usage de tout ce qu'il était possible de tirer de la tradition, afin de rendre cette scène plus émouvante et plus solennelle : les pressentiments sinistres de Théoclymène, personnage qui ne figure qu'une seule fois dans le poème [1], et la fête d'Apollon, où le Dieu exauce la prière d'Ulysse en lui accordant la victoire, ne paraissent avoir été introduits qu'à cette intention [2].

Il est évident que le plan de l'Odyssée permettait l'interpolation d'une quantité de fragments nouveaux, ce qui explique bien des irrégularités dans le cours du récit et beaucoup de longueurs fatigantes en certains endroits, surtout à l'occasion des divertissements qui ont lieu en honneur d'Ulysse pendant son séjour dans l'île de Schéria. Les anciens eux-mêmes mettaient en doute l'authenticité de la danse des Phéaciens et du chant de

[1] Notez aussi la disparition du soleil (*Od.*, XX, 356), qui se rattache au retour d'Ulysse pendant la nouvelle lune (*Od.*, XIV, 162 ; XIX, 307), alors qu'une éclipse solaire pouvait avoir lieu. Nous avons là encore des traces évidentes d'une tradition antique.

[2] On fait allusion à la fête d'Apollon (νεομήνιος) *Od.*, XX. 156, 250, 278 ; XXI, 258. Cf. XXI, 267 : XXII, 7.

Démodocus, des amours d'Aphrodite et d'Arès. Cette partie de l'Odyssée pourtant devait déjà exister du temps de la 50[me] olympiade, puisque le chœur des Phéaciens fut représenté à cette époque devant le trône de l'Apollon Amycléen [1]. Le récit que fait Ulysse de ses aventures contient également des interpolations, surtout dans la *Nékyia* ou évocation des morts, dont un passage important, et qui en effet porte atteinte à l'unité et à la cohérence du récit [2], était déjà attribué par les anciens aux diaskeuastas ou interpolateurs, notamment à l'Orphion Onomacritus, chargé du temps des Pisistratides de recueillir les poèmes d'Homère. De plus les critiques alexandrins, Aristophane et Aristarque, regardaient toute la fin du poème, à partir de la reconnaissance de Pénélope, comme apocryphe [3]. On ne saurait en effet nier qu'elle contient de grandes imperfections. L'arrivée des prétendants dans les enfers, par exemple, n'est qu'une seconde nékyia ou plutôt un pâle reflet de la première, intercalée ici sans

[1] Pausanias, III, xviii, 7.

[2] V. Schol. *Od.*, II, 604. Tout le passage, de XI, 568-626 était avec raison rejeté par les anciens ; car, tandis que les autres passages représentent Ulysse comme placé à l'entrée des enfers et attirant par sa libation de sang les ombres de leurs ténébreuses demeures sur la prairie d'Asphodèle, il paraît ici au milieu des morts, qui sont irrévocablement attachés à de certains endroits du Tartare. Cette même idée, qui appartient à un temps plus moderne, règne aussi, *Od.*, XXIV, 13. où les morts *demeurent* sur la prairie d'Asphodèle.

[3] *Od.*, XXIII, 296, jusqu'à la fin.

raison suffisante. Et cependant, l'Odyssée serait incomplète si elle se terminait sans qu'Ulysse eût embrassé son père Laërte, dont il est si souvent question dans le cours du poème, et sans qu'un état de choses pacifique et normal se fût sinon établi, du moins préparé à Ithaque. L'Odyssée n'a donc guère pu être sans un passage de ce genre ; mais il est probable qu'il avait subi des changements considérables de la part des Homérides, avant de prendre la forme définitive que nous lui connaissons.

Il est certain que l'Odyssée fut écrite après l'Iliade, et que ces deux poèmes présentent de grandes différences dans le caractère et la conduite des hommes ainsi que des dieux ; il serait cependant à la fois difficile et téméraire de vouloir tirer de cette prémisse des conclusions décisives quant à la personne ou à l'âge du poète. A l'exception du courroux de Poséidon, qui reste invisible et agit dans un lointain ténébreux, les dieux apparaissent en général sous un aspect moins dur dans l'Odyssée ; ils y agissent d'accord, sans dissension et sans querelles, pour le bien de l'humanité, jamais à son détriment, comme cela est si souvent le cas dans l'Iliade. Il est vrai que le sujet en lui-même offre moins d'opportunité pour la peinture de leurs passions violentes et donne moins lieu à des combats acharnés. Les divinités y paraissent bien d'un degré plus élevées que les mortels ; mais, au lieu de descendre (sous une forme corporelle) de leurs demeures sur l'Olympe

pour se mêler au tumulte de la guerre, ils circulent sous forme humaine en compagnie d'Ulysse l'aventurier, et de l'intelligent Télémaque, sans autre distinction que la supériorité de leur sagesse et de leur jugement.

Il faut chercher la raison principale de cette différence dans la nature même du mythe et dans le tact exquis du poëte, qui a su conserver l'unité et l'harmonie à ce tableau, en excluant tout ce qui ne s'accordait pas avec la nature du sujet. Quelques hommes de science ont prétendu découvrir une religion et une mythologie entièrement diverses dans l'Iliade et dans l'Odyssée, mais de pareils efforts n'ont abouti qu'à une séparation arbitraire des deux poèmes [1]. Au moins aurait-il fallu expliquer comment un disciple, suivant ce qu'on appelle la religion de l'Odyssée, eût fait pour traiter le sujet de l'Iliade sans y introduire les combats, les querelles et l'agitation violente des dieux. D'autre part l'humanité paraît dans un état bien plus avancé de bien-être et de richesse dans l'Odyssée que dans l'Iliade, et les maisons de Nestor, de Ménélas et surtout d'Alcinoüs offrent déjà le spectacle d'une aisance qui est presque du *comfort* [2]. Mais comment, dans le camp guerrier de-

[1] Benjamin Constant surtout, dans son célèbre ouvrage *de la Religion*, III, s'est cru obligé d'admettre cette théorie, en distinguant dans les poëmes historiques *trois espèces de mythologie*, et en déterminant l'âge de ces diverses parties d'après ces espèces de mythologie, Cf. l'Appendice du traducteur, note A.

[2] Le mot grec est κομιδή, qui n'est employé dans l'Iliade

vant la cité assiégée, aurait-on pu s'abandonner aux plaisirs et aux récréations dont les Atrides dans leur palais de Mycènes, et les Phéaciens paisibles pouvaient jouir en toute tranquilité? D'ailleurs, même en admettant qu'un goût et un esprit divers se manifestent dans le choix du sujet et de l'esquisse générale du poème, cette différence ne surpasse point celle qui se manifeste souvent entre les goûts de la jeunesse et ceux de la vieillesse d'un même homme. Or jusqu'à présent il n'y a jamais eu que cet argument qu'aient pu invoquer les chorizontes [3] de l'antiquité et des temps modernes, pour attribuer le génie admirable d'Homère à deux individus. Il est certain qu'il existe un rapport très-étroit entre les deux épopées dans le plan d'ensemble aussi bien que dans les caractères de leurs personnages principaux, tels qu'Ulysse, Nestor et Ménélas. Il n'est cependant pas moins sûr que l'Odyssée suppose toujours l'existence de l'Iliade, pour ainsi dire, en y faisant un appel tacite ; ce qui explique le fait remarquable, que l'auteur de l'Odyssée, tout en mentionnant souvent des événements de la vie d'Ulysse qui sont en dehors des limites du poème, n'en cite pourtant aucun de ceux qui figurent déjà

que pour les soins donnés aux chevaux, mais qui dans l'Odyssée signifie les commodités et le luxe humains ; ce sont surtout les bains chauds qui y tiennent une place importante *Od.*, VIII, 450.

[1] On appelait οἱ Χωρίζοντες (*les séparateurs*) les grammairiens grecs qui attribuaient l'Iliade et l'Odyssée à deux poètes différents.

dans l'Iliade[1]. D'ailleurs, si deux poèmes pareils paraissent une œuvre trop gigantesque pour la vie d'un seul homme, pourrait-on peut-être recourir à l'hypothèse, que Homère aurait communiqué dans sa vieillesse le plan depuis longtemps conçu de l'Odyssée à un élève initié auquel il en confia l'exécution.

Sans doute toutes les fois qu'on essaiera de se faire une idée nette de la manière dont ces deux épopées furent composées, à une époque où l'écriture faisait défaut, on se heurtera sans cesse contre des difficultés et des obstacles ; mais ces difficultés et ces obstacles proviennent bien moins des lois universelles de l'intelligence humaine que de l'absence de renseignements sur

[1] Dans sa jeunesse nous trouvons Ulysse chez Autolycus (*Od* XIX, 394 ; XXIV, 331) ; pendant l'expédition de Troie il est à Délos (VI. 162), à Lesbos, (IV, 341) en lutte avec Achille (VIII, 75), près du corps inanimé de ce héros, et à ses funérailles (V, 308, XXIV, 39), combattant pour ses armes (XI, 544), disputant à Philoctète le prix de l'arc (VIII, 219), secrètement à Troie (IV, 242), dans le cheval de bois (IV, 270. Cf. VIII, 492 ; XI, 522), entreprenant le retour (III, 130), et enfin arrivant chez des hommes qui ne connaissent pas l'usage du sel (XI, 120) ; mais on ne dit absolument rien des actions d'Ulysse dans l'Iliade, ni du châtiment de Thersite, ni des chevaux de Rhésus, ni du combat pour le cadavre de Patrocle, etc. Les exploits et les aventures des autres héros qui combattirent devant Troie : Ménélas, Agamemnon, Achille, Nestor et autres, sont également très-différents de ceux qui sont chantés dans l'Iliade. (Il faut dire cependant que les aventures d'Ulysse dans l'Iliade, qui auraient pu être mentionées dans l'Odyssée, se trouvent presque toutes dans des chants dont l'authenticité est contestée même par Otfried Müller. V. plus haut. K. H.)

l'époque en question et de notre incapacité à comprendre une création intellectuelle sans l'emploi de moyens devenus indispensables pour nous. Qui, en effet, oserait déterminer combien de milliers de vers une personne, toute remplie de son sujet est capable de faire dans l'espace d'une année, et de confier à la fidèle mémoire d'élèves entièrement dévoués à leur maître et à son art ? Partout où un génie créateur a paru, il n'a jamais manqué d'esprits parents et secourables, à l'aide desquels il a pu achever dans un temps relativement court des œuvres admirables. Il est donc probable que le vieil aède était entouré de jeunes élèves qui se faisaient un plaisir et un devoir de recueillir le miel qui coulait de ses lèvres, afin de le communiquer à d'autres.

Il est au moins certain que l'existence de poèmes épiques d'une telle dimension serait incompréhensible, s'il n'y avait pas eu d'occasions de les faire entendre au complet. Sans un débit continu, ils auraient peut-être été susceptibles d'être réunis au besoin ; ils n'auraient jamais pu former des œuvres complètes. Mais, nous demandera-t-on, où y avait-il des banquets ou des festins assez longs pour permettre une telle récitation? Quelle attention n'aurait-il pas fallu pour suivre tant de milliers de vers? Et pourtant, si les Athéniens étaient capables d'écouter pendant une seule et même fête à peu près neuf tragédies, trois drames satiriques et autant de comédies, les uns après les autres, sans jamais penser à répartir ces jouis-

sances sur l'année entière ; pourquoi les Grecs des temps les plus reculés n'auraient-ils pas pu écouter en une fois l'Iliade et l'Odyssée, et peut-être d'autres poèmes encore ? Plus tard, lorsque les citharèdes, les poëtes dithyrambiques et d'autres artistes de ce genre commencèrent à rivaliser avec les rhapsodes, ils durent naturellement leur enlever une partie du temps qui leur avait été destiné ; mais à l'époque où le style épique dominait sans rival, il était naturel que le chant héroïque obtînt facilement une attention sans partage. D'ailleurs, il faut bien se garder de vouloir juger, d'après nos lectures détachées et superficielles, de l'émotion avec laquelle un peuple, passionnément adonné à de telles jouissances [1], se laissait porter sur les flots de la poésie. En un mot, il y eut un temps, — et l'Iliade et l'Odyssée en sont les monuments — où le peuple grec a pu écouter et goûter de tels poèmes et d'autres moins parfaits, comme ils doivent être écoutés et goûtés, dans leur ensemble, non pas, il est vrai, aux banquets, mais aux fêtes publiques et sous le patronage de leurs souverains héréditaires. Il est permis de douter qu'on les ait récités dans ces premiers temps en vue d'un prix et en lutte avec d'autres ; cette supposition cependant n'offre rien de bien invraisemblable. Toutefois, lorsque l'affluence des rhapsodes aux jeux devint plus considérable, et que l'on commença d'attacher plus de prix à l'art du déclamateur qu'à la beauté du poème récité qui était familier à tous ; lorsqu'enfin une quantité d'autres représentations, poétiques et musicales, commencèrent à réclamer une place, on permit au rhapsode de détacher certaines parties de ces poèmes par la récitation desquelles il croyait briller davantage. L'Iliade et l'Odyssée existaient ainsi, pendant un temps, à l'état de fragments [1] épars et incohérents : car on ne les possédait point encore par écrit. Nous devons donc de la reconnaissance à celui qui organisa le concours des rhapsodes aux Panathénées (que ce fût Pisistrate ou Solon), d'avoir obligé les chanteurs à se succéder dans l'ordre réel du poème [2], et d'avoir ramené à l'intégrité de leurs premières formes des chefs-d'œuvre qui étaient sur le point de se morceler. Il est possible qu'on y fît alors quelques additions arbitraires ; mais nous ne pouvons espérer distinguer ces interpolations du reste des œuvres que lorsque nous serons arrivés à une opinion certaine sur leur forme primitive et sur le sort qu'ils subirent dans la suite..

[1] V. plus haut, le commencement du chap. IV.

[1] Διεσπασμένα, διῃρημένα, σποράδην ᾀδόμενα. V. les témoignages authentiques rapportés par Wolf dans les *Prolégomènes*, p. 143.

[2] Ἐξ ὑπολήψεως (ou, d'après Diogène Laërce, ἐξ ὑποβολῆς) ῥαψῳδεῖν (Sur tout ceci, comparez Nitzsch, *Sagenpoesie der Griechen*, p. 413-418 ; Bode, *Gesch. der episch. Dichtk. der Hellen*, p. 344 à 360. K. H.).

CHAPITRE VI.

LES POÈTES ET LES POÈMES CYCLIQUES.

Les poèmes d'Homère allaient devenir la base de la littérature grecque toute entière : ils devaient constituer plus particulièrement le noyau autour duquel se grouperait la poésie épique. Tout ce qu'on créa de remarquable en ce genre remonte à eux et s'y rattache, tantôt pour les compléter, tantôt pour les continuer. Aussi, plus on étudie de près ces rapports mutuels, plus on est à même d'apprécier le choix des sujets que traitent les épopées post-homériques, et, qui plus est, de faire rejaillir quelque lumière sur l'Odyssée et l'Iliade elles-mêmes. On a appelé ces successeurs d'Homère les Cycliques, parce qu'ils s'efforcent tous de joindre leurs œuvres à celles de leur maître de façon à former avec elles un grand cycle. De là aussi la coutume de comprendre leurs poèmes sous le nom d'Homère[1] ; car leur étroite liaison avec l'Iliade et l'Odyssée était une preuve suffisante, aux yeux des anciens, de l'unité de conception qu'on se plaisait à imaginer dans l'ensemble de ces œuvres si diverses. Des données plus

[1] Οἱ μέντοι ἀρχαῖοι καὶ τὸν κύκλον ἀναφέρουσιν εἰς αὐτόν (Ὅμηρον). Proclus (*Vita Homeri*).

précises nous ont cependant transmis le nom des auteurs de presque tous ces poèmes. Ils vivaient après les premières olympiades, c'est-à-dire longtemps après Homère, et leurs œuvres offrent en réalité de grandes différences avec l'Iliade et l'Odyssée, et par leur caractère, et par leur manière d'envisager les événements mythiques. Aussi ces poètes ne peuvent-ils pas même être comptés parmi les Homérides ; cette école n'existait que sur l'île de Chios, tandis qu'aucun d'eux n'est représenté comme Chiote. Il est probable néanmoins que c'étaient des rhapsodes homériques qui, à force de réciter continuellement les poèmes d'Homère, en étaient venus très naturellement à concevoir l'idée d'y ajouter des essais d'un caractère analogue de leur propre composition. Récités par les mêmes rhapsodes, ces chants n'en sont arrivés à partager le nom d'épopées homériques que plus facilement.

D'une comparaison scrupuleuse des fragments et des analyses qui nous en restent de ces poèmes il résulte, que les auteurs devaient posséder des copies de l'Iliade et de l'Odyssée dans leur forme complète, auxquelles ils se contentaient de rattacher leurs propres poèmes, soit au commencement, soit à la fin. Cependant, malgré le rapport intime entre leurs compositions et celles d'Homère, et bien que souvent de simples allusions du grand poète leur servent à de longs développements de leur propre façon, — ce qui est surtout visible dans l'analyse des Cypriaques, —

leur manière d'envisager et de traiter les sujets mythologiques, diffère tellement de celles d'Homère, qu'il est aisé de voir qu'à l'époque des Cycliques l'Iiade et l'Odyssée avaient cessé de se transformer et de s'étendre, et qu'elles avaient déjà pris leur forme définitive. Car autrement, le caractère de cette époque relativement moderne ne se reconnaîtrait-il pas dans les interpolations des poëmes homériques [1] ?

Commençons par les poèmes qui font suite à l'Iliade. On sait qu'Arctinos de Milète était un poète fort ancien : qu'il fut même appelé élève d'Homère et que les notices chronologiques le plaçent immédiatement après l'introduction des olympiades. Son poème de neuf mille cent vers [2] — moins grand d'un tiers par conséquent que l'Iliade — débute par l'arrivée des Amazones à Troie, immédiatement après la mort d'Hector. Il existait dans l'antiquité une édition de l'Iliade qui se terminait par ces paroles : » Ainsi s'accomplirent les funérailles d'Hector ; ensuite vint l'Amazone, la fille d'Arès, le tueur d'hommes [3]. » C'était là, sans doute,

[1] Nous exceptons naturellement le catalogue des vaisseaux. V. plus haut, chap. v.

[2] D'après l'inscription de la table du musée Borghèse (V. Heeren, *Bibliothek der alten Litteratur und Kunst*, II, p. 61) où on lit : ..... Ἀρκτινον τὸν Μιλήσιον λέγουσιν ἐπῶν ὄντα θρ. Le pluriel ὄντα se rapporte, d'après ce que nous avons dit dans le texte, aux deux poèmes à la fois.

[3] Ὣς οἵγ' ἀμφίεπον τάφον Ἕκτορος, ἦλθε δ' Ἀμαζών,
Ἄρηος θυγάτηρ μεγαλήτορος ἀνδροφόνοιο.

Schol. Ven., sur le dernier vers de l'*Iliade*, XXIV.

cette édition cyclique que nous trouvons citée plus d'une fois par les critiques anciens, dans laquelle les poèmes homériques étaient rattachés au reste du cycle, de façon à former une série interrompue. La même succession d'événements se retrouve dans plusieurs œuvres de l'art plastique des anciens, où l'on voit d'un côté Andromaque pleurant sur les cendres d'Hector, et de l'autre le vénérable Priam recevant les guerrières.

Voici les événements principaux de l'épopée d'Arctinos : Achille tue Penthésilée, puis, dans un accès de colère, fait mourir Thersite, qui s'était moqué de son amour pour elle. Memnon, fils d'Éos, paraît avec ses Éthiopiens, et après avoir tué Antiloque (le Patrocle d'Arctinos), périt lui-même par la main d'Achille, qui, en poursuivant les Troyens jusqu'à la ville, est atteint mortellement par Pâris. Sa mère dérobe son corps au bûcher, et le transporte ressuscité à l'île de Leucé, dans la mer Noire, où les navigateurs croyaient plus tard apercevoir sa taille puissante flottant dans le crépuscule du soir ; Ajax et Ulysse se disputent ses armes, et la défaite d'Ajax amène son suicide [1]. Arctinos racontait ensuite l'histoire du cheval de bois, celle de la sécurité insouciante des Troyens,

[1] V. Schol. Pind., *Isthm.*, III, 58, qui cite pour cet événement l'Éthiopide, et Schol., *Il.*, XI, 515, qui indique, au contraire, l'Ἰλίου πέρσις d'Arctinos. Je mentionne exprès ce fait, parce qu'on pourrait conclure de ce qu'on lit dans la *Chrestomathie* de Proclus, qu'Arctinos a omis cette circonstance.

et la mort de Laocoon, qui détermine Énée à se réfugier sur l'Ida pour se mettre en sureté avant la destruction imminente de la ville [1]. La prise de Troie par les Grecs qui reviennent de Ténédos et par ceux qui sortent du cheval, était présentée de façon à faire bien ressortir leur arrogance et leur cruauté impitoyable, afin de motiver suffisamment la résolution d'Athéné, déjà connue par l'Odyssée, de les punir de mille manières pendant leur retour. Cette dernière partie, distincte de la précédente, était appelée « la destruction de Troie » (Ἰλίου πέρσις), tandis que la première, contenant tout ce qui se passe jusqu'à la mort d'Achille, était intitulée « l'Éthiopide ».

Leschès ou Leschéos, de Mitylène ou de Pyrrha en l'île de Lesbos, vivait longtemps après Arctinos. Les meilleures autorités le placent à l'unanimité à l'époque d'Archiloque, c'est-à-dire dans la 18[me] olympiade. La mention, que font quelques auteurs anciens, d'un concours entre Arctinos et Leschès ne peut dont s'interpréter qu'en ce sens, que ce dernier rivalisa avec son prédécesseur en traitant les mêmes sujets. Son poème, souvent attribué à Homère et à d'autres encore, s'appelait la *petite Iliade*, parce qu'il semblait destiné à compléter la *grande*. Aristote nous apprend [2] qu'il contenait les événements qui précédèrent la chute de Troie : le

[1] Bien différent de Virgile qui, à d'autres égards, suit surtout Arctinos dans le second livre de son *Énéide*.

[2] *Poet.*, c. XXIII, *ad finem*, ed. Bekker (XXXVIII, ed. Tyrwhitt).

sort d'Ajax, les exploits de Philoctète, de Néoptolème et d'Ulysse, qui amenèrent la prise de la ville et enfin le récit de la destruction même de Troie ; assertion qui nous est confirmée par de nombreux fragments. La dernière partie de ce poème était appelée comme la première de l'œuvre d'Arctinos : « La destruction de Troie, » et Pausanias en a cité plusieurs passages qui se rapportent au siège ainsi qu'à la répartition des captifs et à leur enlèvement. Ces citations ne laissent pas de doute que Leschès ne suivit d'autres traditions qu'Arctinos dans le récit de plusieurs événements importants, tels que la mort de Priam, la fin du jeune Astyanax, et le sort d'Énée, qui, selon lui, fut emmené à Pharsale, par Néoptolème. Toute véritable unité faisant défaut au sujet, le lien qui unissait les divers faits ne pouvait être que faible et superficiel. Tandis que, selon Aristote, l'Iliade et l'Odyssée ne fournissaient, chacune, que le sujet d'une seule tragédie, on eût pu en tirer huit de la petite Iliade [1]. De là aussi ce début qui pro-

[1] Aristote en cite dix : Ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, Πτωχεία (V. *Odyssée*, IV, 244), Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις, Ἀπόπλους, Σίνων, Τρῳάδες. Parmi ces sujets tragiques, celui des *Lacédémoniennes* n'est pas très clair : ce sont sans doute les femmes qui formaient la suite d'Hélène et le chœur. Or Hélène joue un rôle considérable dans les aventures d'Ulysse quand il entre en espion dans Troie, sujet de la Πτωχεία citée. Peut-être aussi Hélène figure-t-elle comme complice de l'entreprise du cheval de bois. V. *Odyssée*, IV, 271. Cf. *Énéide*, VI, 517, et la tragédie de Sophocle qui porte ce titre. Il n'en existe que très peu de fragments. N° 343-347, ed. Wagner.

met tant, et qu'Horace trouvait si prétentieux : « Je chante Ilion, et la Dardane renommée par ses coursiers, pour laquelle ont souffert tant de maux les Danaëns, serviteurs d'Arès [1]. »

Avant de continuer, il nous faudra cependant justifier ce que nous venons de dire sur les rapports entre Arctinos et Leschès, puisque le fameux philosophe et grammairien Proclus[2] les représente sous un jour tout autre, et que c'est à sa Chrestomatie que nous sommes redevables des renseignements les plus complets que nous ayons sur le cycle épique [3]. Sous le nom d'extrait des poètes cycliques, il nous donne un récit continu des événements de la guerre de Troie, où les poètes se succèdent les uns aux autres à tour de rôle. Selon lui, Arctinos continua l'Iliade d'Homère jusqu'à la querelle pour les armes d'Achille dont Leschès aurait raconté le résultat, ainsi que les entreprises des héros contre Troie, jusqu'à l'introduction du cheval de bois. Ici Arctinos aurait repris le fil du récit en décrivant la sortie des héros renfermés dans le cheval, pour s'interrompre de nouveau au beau milieu de l'histoire du retour des Grecs, à

1 Ἴλιον ἀείδω καὶ Δαρδανίην εὔπωλον,
Ἧς πέρι πολλὰ πάθον Δαναοὶ θεράποντες Ἄρηος.

2 Ce sont là deux personnages différents, si je ne me trompe. Cf. Welcker et Nitzsh, 498-99 (E. M.).

3 Cette partie de la *Chrestomathie* fut imprimée pour la première fois dans la *Bibliothèque de Göttingue pour l'art et la littérature des anciens* (P. I. inedita); plus tard dans l'Héphestion de Gaisford, p. 378 et suiv, et p. 472 et suiv., et ailleurs encore.

l'endroit où Pallas Athéné forme le projet de les punir, et c'est Agias qui aurait ensuite raconté la mise en exécution de ce projet, dans les *Nostoi*. Afin de rendre compréhensible un pareil entrelacement de poèmes différents, il faudrait admettre l'existence d'une espèce d'académie de poètes qui se seraient divisé le sujet avec une parfaite intelligence du plan et avec une exactitude minutieuse. Mais il est entièrement inadmissible qu'Arctinos ait pu deux fois s'arrêter brusquement au milieu d'histoires, que l'intérêt de son auditoire ne lui aurait jamais permis de laisser inachevées, à la seule fin de donner les moyens à Leschès, qui vécut deux siècles après lui, et à Agias, qui était encore plus moderne, de les compléter. De plus, les fragments encore existants d'Arctinos et de Leschès prouvent suffisamment, que les événements dont l'absence, selon la Chrestomathie de Proclus, laisse des lacunes dans leurs œuvres, ont au contraire été traités par l'un et l'autre de ces deux poètes. Il est donc facile de voir que cet extrait, loin d'avoir été fait d'après ces poèmes, même dans leur forme première, est tiré d'un nouvel ouvrage des grammairiens, qui compilèrent un récit poétique continu en se servant de divers poètes cycliques, et de façon à ne jamais faire figurer deux fois le même événement et à n'omettre rien d'essentiel. Les propres paroles de Proclus indiquent d'ailleurs quelque chose de ce genre [1]. Dans ce sens, le cycle comprenait non-

1 Καὶ περατοῦται ὁ ἐπικὸς κύκλος ἐκ διαφόρων ποιητῶν συμπλη-

seulement la période de la guerre de Troie — où les poètes établissaient eux-mêmes un rapport mutuel de succession en se rattachant tous à Homère — mais la mythologie entière, depuis l'union de la Terre avec le Ciel, jusqu'aux dernières aventures d'Ulysse. On fut donc obligé, pour arriver à ce but, de ce servir de poèmes entièrement différents les uns des autres, et dont ni le plan ni l'exécution ne trahissent le moindre rapport primitif[1].

Le poème qui, dans le cycle, précédait l'Iliade et fut évidemment composé à cet effet, s'appelait les « Cypriaques. » Il se composait de onze chants, et s'attribuait avec assez de vraisemblance à Stasinus de Cypre, bien que la tradition fît intervenir Homère, qui l'aurait donné en dot à sa fille, marié à Stasinus, ce qui obligeait de faire d'Homère un Salaminien de Cypre. Et pourtant il est impossible de placer Stasinus à une époque antérieure à celle d'Arctinos, tant les idées fondamentales des Cypriaques sont antihomériques, tant elles contiennent de grossières tentatives de philosophie mythologique, chose complétement étrangère à Homère.

ρούμενος μέχρι της ἀποβάσεως Ὀδυσσέως τῆς εἰς Ἰθάκην. Proclus, *l. c.*

[1] S'il fallait d'autres preuves pour une chose qui est évidente par elle-même, on rappelle que, selon Proclus, le cycle épique contenait cinq premiers livres et deux suivants d'Arctinos; or, d'après la *tabula Borgiana*, les poèmes d'Arctinos contenaient, ainsi que nous l'avons dit, neuf mille cent vers qui, d'après la proportion des poèmes homériques, devaient faire au moins douze livres.

Le poème commence par une prière que la Terre adresse à Zeus de la délivrer du fardeau de la race humaine, devenue par trop puissante; puis il raconte que Zeus, afin d'humilier l'orgueil humain, engendra avec la déesse Némésis, Hélène, dont il confia l'éducation à Léda. Ensuite la promesse d'Aphrodite au berger Pâris de lui donner Hélène, dont la beauté devait être si désastreuse aux héros en récompense pour son jugement favorable; puis enfin l'enlèvement de celle-ci durant l'absence de Ménélas, tandis que ses frères, les Dioscures, sont tués au combat par les fils d'Apharée; le tout raconté selon la tradition reçue, en y faisant remonter l'expédition des héros grecs contre Troie. Cependant les Grecs, selon les Cypriaques, auraient deux fois mis à la voile en Aulide, ayant été d'abord rejetés par une tempête, et partant de Teuthrania en Illyrie, contrée dominée par Télèphe et où ils s'étaient arrêtés. Le sacrifice d'Iphigénie est rattaché à ce second départ. Les neuf années de combats sous les murs et dans les environs de Troie occupaient presque moins de place dans le poème, que les préparatifs de la guerre. Le large fleuve de la tradition qui jaillit de mille sources dans Homère, s'était déjà restreint à un étroit petit ruisseau[1], presque tout se rattache à quelques incidents d'Homère, telles que l'attaque qu'Énée subit de la part d'Achille auprès des troupeaux[2],

[1] Welcker combat cette thèse dans son *Epischer Cyclus*. T. II, p. 264 (K. H.).

[2] *Iliade*, XX, 90 et s.

le meurtre de Troïlus[1], et la vente de Lycaon emmené à Lemnos[2]. Palamède, le noble adversaire d'Ulysse, est le seul héros du poème qu'Homère n'ait pas connu ou qu'il n'ait pas eu occasion de nommer. Achille y brille partout comme le personnage principal, né pour détruire la race des hommes par la force virile, comme Hélène les anéantit par la beauté féminine. De là leur rencontre miraculeuse, amenée par Thétis et Aphrodite, et qu'il eût été difficile de montrer d'une façon naturelle. Cependant la guerre, ainsi conduite, ne détruit pas assez d'hommes, et Zeus, afin d'exaucer avec plus d'efficacité la prière de la Terre, se décide enfin à susciter la querelle entre Achille et Agamemnon, qui amène tous les grands combats de l'Iliade.

Ce poème repose donc entièrement sur l'Iliade, en ajoutant au motif principal de celle-ci, la prière de Thétis, un motif plus général dont il n'est pas question dans le poème d'Homère, les supplications de la Terre. Une fatalité sinistre plane sur ce monde héroïque dans les Cypriaques, comme chez Hésiode[3], et la guerre de Thèbes et de Troie devient une guerre générale d'extermination. L'instrument de cette fatalité, ici comme dans le mythe de Pandora chez Hésiode, est la beauté d'une femme. Aphrodite, si peu belliqueuse

[1] *Il.*, XXIV, 257. La poésie de l'âge classique rattache la mort de Troïlus aux derniers jours de Troie.
[2] *Il.*, XXI, 35.
[3] Hésiode, *Œuvres et Jours*, 160 et s.

de sa nature et qui, chez Homère, est peu propre à s'immiscer dans les combats des héros, dirige tout ici. Il est possible qu'en cela le poète ait subi l'influence de son pays natal, où Aphrodite était révérée plus que tout autre divinité.

Les « Nostoi », du Trézénien Agias[1], épopée divisée en cinq livres, vinrent se placer entre les poèmes d'Arctinos et de Leschès et l'Odyssée. Celle-ci provoquait très-naturellement un poème de ce genre, car le poète y suppose dès le début que tous les héros, à l'exception d'Ulysse, sont rentrés dans leurs foyers. Sans doute il existait déjà du temps d'Homère des poèmes sur le retour des héros, mais ils tombèrent dans l'oubli alors que parût le poème d'Agias, dont le plan était tracé avec un art presque homérique, et où toutes les indications qui se trouvent chez le grand poète étaient habilement utilisées[2]. Agias commence par raconter comment Athéné réalisa son plan de vengeance en soulevant une discussion entre les Atrides, qui empêche ces princes de retourner ensemble. Or ce sont leurs aventures qui fournissent le sujet principal du poème[3], où l'on raconte d'abord les pérégrinations de Ménélas, qui le premier avait quitté les rivages de Troie, jusqu'à son retour définitif ; puis le poète accompagne Agamemnon,

[1] Ἀγίας est l'orthographe véritable de ce nom, en ionien Ἡγίας ; Αὐγίας n'est qu'une corruption.
[2] V. surtout *Odyssée*, III, 135.
[3] C'est sans doute à cause de cela que, dans Athénée, le poème est souvent appelé : ἡ τῶν Ἀτρειδῶν κάθοδος.

qui ne part que plus tard, jusqu'à Mycène, où il fait assister le lecteur à l'assassinat du héros et à toutes les destinées de sa famille jusqu'à l'arrivée de Ménélas, alors qu'Oreste a déjà accompli sa vengeance [1]. C'était là la conclusion primitive du poème.

Les pérégrinations et les voyages des autres héros : Diomède, Nestor, Calchas, Léontée, Polypètes et Néoptolème, ainsi que la mort d'Ajax le Locrien sur les rochers Caphériens, étaient habilement fondus dans ce récit des aventures des Atrides, si bien que le poème entier formait un tableau total qui représentait les héros achéens gagnant leur patrie par des chemins divers, en dissension entre eux, mais ayant presque tous des dangers à surmonter, des difficultés à combattre. Ulysse seul restait pour l'Odyssée [2].

Le recueil dont s'est servi Proclus, ne donnait que deux livres de « la Télégonie », poème qui formait la suite de l'Odyssée [1]. Il est attribué à Eugammon de Cyrène, qui ne vécut que vers la 53me olympiade. Le poème commençait par les funérailles des prétendants, célébrées par leurs parents. Bien que ce morceau ne soit pas indispensable à l'unité de l'Odyssée, puisque les prétendants, après le châtiment qu'ils reçoivent d'Ulysse ne réclament plus notre intérêt, le récit du poème n'était cependant pas complet sans ce passage. La Télégonie racontait ensuite un voyage d'Ulysse chez Polyxène en Élide, dont on ne pénètre pas suffisamment les motifs, puis l'accomplissement des sacrifices qui lui avaient été imposés par Tirésias. De là le héros — sans doute afin d'accomplir la prophétie de Tirésias : « qu'il atteindrait un pays dont les habitants ne connaissaient ni la mer ni le sel marin » — se rend en Thesprotie où il règne heureux et victorieux jusqu'à son second retour à Ithaque. Ici il est tué sans être reconnu par Télégone, le fils qu'il avait eu de Circé, et qui était allé à la recherche de son père.

[1] V. *Odyssée*, III, 311 ; IV, 547.

[2] Quelle put être la place que la Nékyia (description des Enfers) occupait dans les *Nostoi*, nous ne le savons pas avec certitude; mais on ne peut guère douter qu'elle ne se rattachât aux funérailles de Tirésias que Calchas, dans les *Nostoi*, célébrait à Colophon. Tirésias, dans l'Odyssée, est l'esprit le plus vénérable des enfers, le seul qui soit doué de souvenir et de réflexion, et c'est pour lui qu'Ulysse ose pénétrer jusqu'à l'entrée du royaume des ombres : le poète, qui s'était proposé de préparer à la lecture de l'Odyssée, n'aurait-il pas saisi cette occasion d'introduire, pour ainsi dire, l'esprit du devin au milieu des morts, et de motiver et d'expliquer par sa réception de la part d'Hadès, de Perséphoné et des autres habitants des enfers, le privilège dont il y jouit d'après l'Odyssée? Si une partie quelconque de l'Odyssée invite à une telle exposition préparatoire, c'est cette consultation de Tirésias qui, prise à part, a quelque chose d'énigmatique (Cf. Welcker, *l. c.*, p. 298).

[1] Ces deux livres n'étaient évidemment qu'un extrait du poème (Welcker conteste ce point, *l. c.*, p. 489). Les citations de Proclus lui-même font déjà supposer une étendue plus grande, quand même on ne songerait pas au poème presque mystique sur les Thesprotiens que Clément d'Alexandrie (*Strom.*, VI, 277) attribue à Eugammon et qui, dans sa forme primitive, constituait évidemment une partie de la Télégonie.

Aucun événement en dehors de la guerre de Troie et du retour des héros, ne se trouve aussi étroitement lié à l'Iliade et à l'Odyssée, que la guerre des Argiviens contre Thèbes, puisque plusieurs des principaux héros achéens, surtout Diomède et Sténélos se trouvaient parmi les vainqueurs de Thèbes, et que leurs pères, d'une génération plus audacieuse et plus terrible, avaient combattu avant eux sur ces lieux, sans succès il est vrai, mais non sans gloire. Aussi y avait-il sur cette guerre des poèmes que l'on croyait être d'Homère lui-même, et qui peut-être présentaient de grandes affinités avec son époque et son école. Car nous ne trouvons pas le nom d'un ou plusieurs poètes attachés à ces compositions, comme c'est le cas pour le reste des poèmes du cycle : elles sont ou directement attribuées à Homère, ce que les Grecs de cette époque paraissent avoir eu l'habitude de faire [1], où, lorsque l'authenticité est contestée elles ne portent point de nom d'auteur déterminé.

La « Thébaïde », composée de sept livres et de cinq mille six cents vers [2], prenait son point de départ d'Argos, qui forme aussi, chez Homère, le centre de la puissance grecque. Elle commençait par ces

[1] Dans Pausanias, X, IX, 3, Καλλῖνος est évidemment la bonne leçon. Le vieux poète élégiaque citait donc, vers la 20e olympiade, la *Thébaïde* comme une œuvre homérique. Les *Epigones* étaient encore attribués à Homère au temps d'Hérodote (IV, 32).

[2] V. Welcker conteste ce point, . c. p. 376.

paroles : « Chante, Muse, Argos, la ville altérée, où les chefs [1]... » C'est là que demeurait Adraste, qui donna l'hospitalité au fils fugitif d'Œdipe, à Polynice. L'auteur profite de l'occasion pour s'étendre sur les causes de l'exil de Polynice, et raconte le sort d'Œdipe et la malédiction deux fois prononcée sur ses fils. Amphiaraüs y est représenté comme le sage conseiller d'Adraste et opposé aux avis belliqueux de Polynice et de Tydée. L'Hélène de ce poème était Eriphyle, la femme séduisante qui sut décider son mari, jadis si prudent, à se précipiter dans le malheur, tout en prévoyant sa ruine [2]. Il est probable que l'outrecuidance des chefs argiviens y était indiquée comme la cause principale de leur perte, attribuée par Homère à leur sacrilège et à la malédiction qui pesait sur eux [3], et qu'Eschyle indique par des symboles et des paroles caractéristiques. Adraste n'est sauvé que par un cheval miraculeux, Arion ; une prophétie annonçant les Épigones terminait le poème.

Les « Epigones formaient si bien la deuxième partie de la Thébaïde, que souvent on désignait les deux poèmes sous le même nom [4], bien qu'on

[1] Ἄργος ἄειδε, θεά, πολυδίψιον, ἔνθεν ἄνακτες.

[2] Aussi dans le Pseudo-Hérodote (*Vit. Hom.*, c IX), tout le poème est appelé Ἀμφιάρεω ἐξελασίη ἐς Θήβας, et dans Suidas, Ἀμφιαράου ἐξέλευσις.

[3] *Il.*, V, 409.

[4] C'est ainsi que le scholiaste d'Apollonius de Rhodes, I, 308, cite, par rapport à Manto, la *Thébaïde* au lieu des *Epigones*. (Opinions contraires de Welcker, *l. c.*, p. 404).

les considérât la plupart du temps comme des œuvres distinctes. Le commencement était une allusion à la première expédition : « Maintenant, ô Muses, commençons par les hommes de plus tard[1]. « On y racontait ensuite les exploits bien moins connus des fils de ces héros, lesquels furent probablement accomplis sous la conduite de ce même Adraste[2], destiné par le sort à vaincre Thèbes, pourvu que son armée ne se souillât pas et ne se rendît point ainsi indigne de la gloire. Diomède et Sténélos, fils du terrible Tydée et de l'insouciant Capanée, y sont représentés égaux à leurs pères par la force, et supérieurs à eux par la modération et le respect des dieux.

Ces données pauvres mais authentiques suffisent déjà à montrer par quelles qualités admirables ce sujet se recommandait à la haute poésie ; sujet qui était traité dans un style qui n'avait point encore dégénéré de celui d'Homère. Ici cependant la vie idéalisée des héros ne se rapporte pas à une seule action et à un but unique, comme dans l'Iliade et dans l'Odyssée. Toute une suite d'événements s'y déroule devant l'auditeur, et le lien beaucoup plus imparfait qui rattache ces événements les uns aux autres, consiste, extérieurement et dans leur relation commune à une entreprise donnée, intérieurement et dans certaines

[1] Νῦν αὖθ' ὁπλοτέρων ἀνδρῶν ἀρχώμεθα, Μοῦσαι.
[2] V. Pindare, *Pyth.*, VIII, 48. On peut prouver que Pindare, dans la mention qu'il fait de cette légende, suit fidèlement la *Thébaïde*.

réflexions générales et certaines idées mythico-philosophiques. C'est là la seule différence entre ces œuvres.

CHAPITRE VII

LES HYMNES HOMÉRIQUES.

Les hymnes formaient une branche essentielle de la poésie épique. Les poèmes que chantaient les poètes épiques, et que nous comprenons sous le nom d'hymnes homériques, étaient appelés par les anciens *Proèmes*, c'est-à-dire introductions ou préludes. Ils devaient évidemment ce nom à la circonstance, que les rhapsodes s'en servaient comme d'une sorte d'ouverture à leurs récitations, ce que les vers de la fin indiquent souvent très-clairement, comme par exemple : « Commençant par toi, je vais maintenant célébrer la race des demi-dieux ou les exploits des héros, que les poètes aiment à chanter[1]. Les poèmes plus étendus de ce genre n'étaient cependant guère propres à ce but, puisqu'ils atteignent parfois la longueur des rhapsodies elles-mêmes, dans lesquelles les

[1] *Hymn.*, XXXI, 18. Ἐκ σέο δ' ἀρξάμενος κλήσω μερόπων γένος ἀνδρῶν ἡμιθέων, et XXXII, 18. Σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν

grammairiens ont divisé l'Iliade et l'Odyssée ; souvent aussi ils contenaient des récits très-détaillés de mythes particuliers, faits pour exciter de l'intérêt par eux-mêmes. Les hymnes de ce genre auront probablement servi de préludes à une série entière de récitations épiques ou, en d'autres termes, d'introductions à tout un concours de rhapsodes. De cette manière ils auraient formé la transition de la fête religieuse qui précédait, de ses sacrifices, prières et chants sacrés, au tournoi poétique qui allait suivre. On peut se faire une idée de la manière dont on abrégeait au besoin ces hymnes, afin de les faire servir de proèmes à une épopée ou à un fragment d'épopée, par le petit hymne à Hermès, (le dix-huitième des hymnes homériques) qui n'est que l'abrégé de l'hymne plus étendu, adressé au même dieu.

Ces hymnes n'étaient évidemment pas en rapport direct avec le culte. Bien différents des chants lyriques et des chœurs, ils n'étaient chantés ni pendant la procession solennelle au temple (πομπή), ni lors du sacrifice (θυσία), ni aux libations (σπονδή), qui accompagnaient généralement les prières publiques pour le peuple. Ils n'avaient qu'un rapport général au dieu protecteur de la fête, à laquelle se rattachait un agon d'aèdes ou de rhapsodes. Un seul hymne, le huitième, à Arès,

ᾄσομαι ἡμιθέων, ὧν κλείουσ᾽ ἔργματ᾽ ἀοιδοί. On y rencontre aussi, une fois au moins, une prière pour la victoire. Χαῖρε, ἑλικοβλέφαρε, γλυκυμείλιχε, δὸς δ᾽ ἐν ἀγῶνι νίκην τῷδε φέρεσθαι. *Hymn.*, VI, 19.

est une prière à cette divinité et non un proème ; mais tout le ton qui y règne, ainsi que les nombreuses invocations et les épithètes, sont tellement en opposition avec le caractère général des autres, qu'on l'a placé avec raison parmi les œuvres d'une époque plus avancée, et qu'il a été mis dans la catégorie des hymnes orphiques [1].

Quoique ces proèmes ne fussent pas en relation directe avec le culte, et qu'une invocation de cette espèce eût pu servir au besoin de prélude à une épopée récitée par un seul poète sans concurrent devant un auditoire quelconque de gens oisifs [2] ; on peut cependant en conclure combien étaient nombreuses les fêtes religieuses où les rhapsodes assistaient. Il est hors de doute, par exemple, que les deux hymnes à Apollon étaient chantés, l'un sur l'île de Délos pour la fête de la nativité du dieu, l'autre à Pytho, lorsqu'on y célébrait la destruction du dragon ; que l'hymne à Démétèr était récité aux Éleusinies, où il y avait également des concours de musique, et que des *agons* ou luttes

[1] Arès est aussi considéré comme la planète de ce nom dans cet hymne (VIII, 7, 10). Il appartient à un temps où l'astrologie chaldéenne était déjà répandue en Grèce. Le combat pour lequel on invoque l'assistance d'Arès, est un combat purement moral contre les passions ; l'hymne est donc, au fond, encore plus philosophique qu'orphique.

[2] Dans une λέσχη, par exemple, maison de réunion publique où les étrangers trouvaient leur logement. Homère, d'après le Pseudo-Hérodote, chanta beaucoup de fragments poétiques à ces endroits.

poétiques de rhapsodes avaient lieu [1] aux fêtes d'Aphrodité, surtout à Salamine, en l'île de Cypre[2], où l'on composa aussi, nous l'avons déjà vu, un poème épique important. Le petit hymne à Artémis, qui décrit le voyage de la déesse depuis le fleuve Mélès, près de Smyrne, jusqu'à Claros, où l'attend son frère Apollon [3], a été évidemment chanté à l occasion d'un concours musical, qui se rattachait à la fête de ces deux divinités dans le fameux sanctuaire de Claros, près de Colophon. Il est probable aussi que des fêtes, également accompagnées de concours de rhapsodes, se célébraient dans les villes de l'Asie Mineure, en l'honneur de la puissante Mère des dieux de Phrygie.

Ce qui nous garantit que ces proèmes étaient composés par des rhapsodes de l'Asie Mineure, semblables à ceux qui avaient pris part au cycle homérique et nullement par des poètes de l'école d'Hésiode, c'est le fait, qu'il ne s'y trouve aucun de ces hymnes aux Muses qui, d'après les propres affirmations du poète de la Théogonie, formaient le commencement et la fin de tout ces poèmes [4]. Un hymne de ce genre s'est glissé, il est vrai, dans

[1] *Hymn.*, VI, 19.
[2] *Hymn.*, X, 4. Cf. plus haut, c. VI.
[3] *Hymn.*, IX, 3 et s.
[4] *Théogonie*, 48. On cite enfin dans les hymnes homériques (XXI, 4, XXXI, 18, XXXII, 18) des formules de ce genre que les grammairiens appelaient ἐφύμνια. Le petit chant (*Hymn.* XXI) n'est probablement qu'une formule de ce genre. Cf. Théognis, edit. Welcker, 925. Apollon. de Rhodes, *Arg.* IV, 1774.

ce recueil mêlé [1], mais il est facile de voir qu'il est composé de vers empruntés à la Théogonie. Ces hymnes ne sont pas davantage l'œuvre exclusive des Homérides, c'est-à-dire de la famille établie dans l'île de Chios.

Car nous savons, par l'autorité de Pindare, que ceux-ci avaient la coutume de commencer par une invocation à Zeus; tandis que notre recueil ne contient qu'un très-petit et insignifiant proème à l'adresse de ce dieu [2].

On ne peut guère déterminer si la collection renferme quelques-uns des préludes que Terpandre, le poète et citharède lesbien, introduisit dans ses récitations musicales d'Homère [3]; il est cependant probable que ces morceaux, destinés à être accompagnés de la cithare, avaient un caractère essentiellement différent de celui des hymnes qui nous occupent.

Ces hymnes, malgré une certaine analogie entre eux, offrent une variété de langage et de couleur poétique telle, qu'il est difficile de n'en pas conclure que les fragments du recueil appartiennent à tous les siècles écoulés entre l'époque d'Homère et les guerres des Perses. Tandis que plusieurs, celui de Démétèr entre autres, montrent déjà la transition à la poésie orphique, d'autres se rapportent à des cultes locaux qui nous sont entièrement inconnus. C'est ainsi que celui à Séléné vante

[1] V. *Hymn.* XXV, et *Théogonie*, 94 à 97.
[2] *Hymn.*, XXIII.
[3] Plutarque (*de Musica*, c. IV, VI). Cf. plus haut, c. VI.

la fille de cette déesse et de Zeus, une certaine Pandia, « resplendissante parmi les immortelles, » dont nous ne savons absolument rien, si ce n'est que la fête athénienne de Pandia pourrait bien lui avoir été consacrée.

Des explications spéciales de cinq hymnes les plus importants feront mieux comprendre ces observations générales. Nous avons déjà dit [1] que Thucydide lui-même attribuait à Homère l'hymne à l'Apollon Délien. Il n'y a pas de doute que c'est l'œuvre d'un Homéride de Chios, car il termine le poème en s'appelant « le poète aveugle qui habite l'île rocailleuse de Chios; » mais ce n'est pas une raison pour que ce soit précisément Cinéthos, lequel ne vécut que vers la 69me olympiade [2]. Cette supposition doit évidemment son origine à la grande célébrité du poète. Parmi tous ces hymnes, c'est précisément celui-ci qui se rapproche le plus du temps d'Homère, et il est fort à regretter qu'une grande partie en soit perdue, et que cette partie soit justement le début du récit, où l'on expliquait les raisons qui faisaient errer la mère du dieu [3]. Quelles peuvent avoir été ces raisons? Selon toute vraisemblance, la prédiction d'Héré, que Léto mettrait au monde un fils puissant et terrible. Mais comment concilier cette prophétie avec les premières paroles d'Apollon, où il nomme la cithare, aussi bien que l'arc, ses ins-

[1] V. plus haut, c. v.
[2] Schol. Pindar., *Nem.*, II, 1.
[3] *Hymn.*, I, 30.

truments favoris, et où il déclare que la manifestation des décrets de Zeus est sa fonction principale [1]? Toute la légende de la naissance d'Apollon y est cependant traitée de manière à faire le plus d'honneur possible à l'île de Délos, qui seule ressentit de la pitié pour Léto et lui offrit un asile : sujet on ne peut mieux adapté à la belle fête printanière, à laquelle les Ioniens affluaient de près et de loin, pour faire leur pèlerinage de l'île sacrée.

L'hymne consacré à l'Apollon Pythien est un monument fort intéressant de l'antique tradition apollinaire des environs de Pytho. Il appartient à une époque où le sanctuaire pythien se trouvait encore sur le territoire de Crissa. Il ne s'y trouve point encore de trace de l'hostilité qui divisa plus tard les prêtres pythiques et les habitants de Crissa, et qui fut cause de la guerre des Amphictyons contre cette ville (dans la 47me olympiade). Un passage du poème prouve aussi que l'on n'avait pas encore introduit des courses de chevaux aux jeux pythiques [2], ce qui eut lieu immédiatement après la guerre de Crissa, les premiers concours de Pytho ayant été purement artistiques.

Voici le contenu de l'hymne : Apollon descend

[1] *Εἴη μοι κίθαρίς τε φίλη καὶ καμπύλα τόξα,*
Χρήσω δ'ἀνθρώποισι Διὸς νημερτέα βουλήν.
Hymn. in Apol. Del., 131.

[2] *Hymn.*, II, 84, où le bruit des chevaux et des chars est donné comme raison de l'impropriété de l'endroit à servir de sanctuaire d'Apollon,

de l'Olympe pour se fonder un sanctuaire, et pendant qu'il est à la recherche d'un endroit en Béotie, la nymphe Tilphussa ou Delphussa lui conseille de l'établir dans une gorge du Parnasse, sur le territoire de Crissa : conseil perfide donné dans l'espérance que le jeune dieu y sera dévoré par un serpent dangereux qui y séjourne. Apollon suit le conseil, mais il trompe l'attente de la déesse : car il établit son sanctuaire dans cette gorge solitaire, tue le serpent et punit Tilphussa en obstruant sa source [1]. Le dieu investit ensuite les prêtres du nouveau temple, des Crétois qu'il amène à Crissa, sous la forme d'un dauphin, et qui deviennent les sacrificateurs et les gardiens du sanctuaire.

L'hymne à Hermès, a un caractère très-différent des autres ; aussi les critiques modernes se sont-ils permis de plus grandes libertés, à son égard, en rejetant les vers qu'ils jugeaient apocryphes. Il y est raconté, avec cette aimable naïveté qui prête un semblant de vérité aux événements les plus merveilleux, comment Hermès, engendré secrètement par Zeus, sait, à peine né, s'échapper du berceau où sa mère le croit en sûreté, pour dérober les troupeaux d'Apollon des prairies divines de Piérie. L'enfant prodige réussit par toute sorte d'artifices à cacher la trace de son vol et à conduire les bœufs dans une caverne près de Pylos,

[1] Il n'est pas nécessaire, pour comprendre cet hymne, d'expliquer les rapports fort obscurs de ce mythe avec le culte de Démétèr Tilphosséa ou Erinnys, hostile à Apollon (V. sur ce mythe *les Doriens*, I, II. — K. H.).

où il les tue avec toute la dextérité d'un sacrificateur expert. Il a fait en même temps la première lyre de l'écaille d'une tortue, qu'il a rencontrée à sa première sortie; elle devient le moyen par lequel il apaise Apollon qui, en vertu de son don prophétique, a réussi à découvrir le voleur, et les deux fils de Zeus finissent par se lier de l'amitié la plus étroite, après avoir échangé des cadeaux. Cette histoire est racontée avec une légèreté et une grâce charmantes ; le poète semble s'appliquer à trouver des événements inattendus. Dès le commencement il fait pressentir les exploits miraculeux d'Hermès, mais d'une façon tout à fait énigmatique, en annonçant qu' « Hermès trouva un immense trésor, en découvrant la tortue, puisqu'il sut en faire une chanteuse [1]. » On voit combien ce ton diffère de celui d'Homère, bien que l'on trouve aussi dans l'Iliade et dans l'Odyssée des exemples de cette espièglerie naïve : l'histoire des amours d'Arès et d'Aphrodite, dans l'Odyssée, appartient évidemment presque au même genre de poèmes que cet hymne. Mais la circonstance que la lyre ou la cithare (l'auteur ne fait aucune diffférence entre ces deux instruments, quoique le langage correct les distingue nettement), a déjà sept cordes [2], tandis que nous possédons encore les paroles mêmes de Terpandre, se vantant d'avoir le premier introduit la lyre à sept

[1] *Hymn.*, III, 24 25 et suiv.
[2] Vers 51.

cordes à la place de celle à quatre [1], cette circonstance nous désigne une époque de beaucoup postérieure à Homère. Il en résulte que ce poème n'a pu être composé que quelque temps après la 30me olympiade, peut-être même par un poète de l'école lesbienne, qui s'était alors répandue jusque dans le Péloponèse [2].

L'hymne à Aphrodité raconte comment cette déesse, qui a soumis à son pouvoir tous les dieux à l'exception de trois, est, à son tour et selon la volonté de Zeus, vaincue par la beauté du Troyen Anchise. Celui-ci est occupé sur le mont Ida à garder ses troupeaux, quand elle vient sous les traits d'une princesse phrygienne solliciter son amour ; mais en se retirant, elle lui apparaît dans sa majesté divine, et lui annonce la naissance future d'un fils, Énée, qui, ainsi que ses descendants, règnera sur Troie [3]. Il est infiniment probable que cet hymne — dont l'expression et le ton ont bien le cachet homérique — se chantait en l'honneur des princes de la famille d'Énée, dans quelque ville de la contrée de l'Ida où cette dynastie continua à régner jusqu'à la guerre du Péloponèse.

Le sujet de l'hymne à Démétèr est le séjour de cette déesse parmi les habitants d'Éleusis. Long-

[1] Euclide (*Introduct. Harmon.*), dans Meibomius, *Script. Mus.*, p. 19.

[2] Nous savons que le poète lesbien Alcée traita le mythe de la naissance d'Hermès et du vol des bœufs d'une façon analogue, naturellement sous forme lyrique. Fragm. 6, *Poet. lyr. gr.*, ed. Bergk, t. II, p. 706.

[3] *Hymn.*, IV, 196, et suiv. Cf. *Il.*, XX, 307.

temps elle a cherché en vain sa fille, enlevée par Hadès, lorsqu'elle apprend enfin de Phébus, que c'est le dieu des Enfers qui en est le ravisseur. Elle s'arrête alors chez les Éleusiniens, qui lui donnent l'hospitalité et parmi lesquels elle passe pour la vieille nourrice de Démophoon, jusqu'au moment où sa nature divine se manifeste. Aussitôt les Éleusiniens lui érigent un temple. C'est dans ce sanctuaire que se cache la divinité courroucée, refusant ses bienfaits à l'humanité, et ne renonçant à sa rigueur que lorsque Zeus obtient une transaction par laquelle Cora sera rendue à sa mère pendant deux tiers de l'année, et ne séjournera avec Hadès que pendant quatre mois [1]. Réunie de nouveau à sa fille, elle instruit dans ses orgies sacrées les Éleusiniens, ses hôtes, pour les récompenser de leur hospitalité.

Il serait difficile de méconnaître, dans cet hymne, la main d'un poète attique versé dans les coutumes des fêtes éleusiniennes ; on y rencontre des expressions d'une couleur locale qu'un Athénien seul pouvait employer. Aussi l'auteur engage-t-il directement les auditeurs à prendre part à ces initiations, prédisant à ceux qui y auront assisté la bénédiction divine, et à ceux qui n'y prennent point

[1] Ceci tient au cycle des fêtes athéniennes. A la fête de l'ensemencement : les Thesmophories, on s'imaginait Cora descendant sous terre; aux Anthestéries, fête de la floraison printanière, quatre mois après la première, comme remontant des enfers (V. O. Müller, *Kl. deutsche Schriften*, II, 297. — K. H.).

part un sort funeste dans le royaume des ténèbres. Nous possédons donc dans ce petit poème l'antique légende sacrée des Éleusiniens dans sa forme pure et authentique, autant au moins que le récit épique a permis de la conserver, tout en essayant de satisfaire un goût déjà raffiné. D'après cela il est facile d'apprécier l'importance que peut offrir, pour l'histoire de la religion grecque, cet hymne, découvert seulement au siècle dernier [1], et dont une partie est perdue.

CHAPITRE VIII

HÉSIODE

Pendant que dans les colonies ioniennes et éoliennes de l'Asie Mineure d'heureuses circonstances favorisaient ainsi au plus haut degré le développement de la poésie héroïque, un sort moins fortuné avait été le partage de la Grèce proprement dite, et spécialement de la Béotie, qui va réclamer désormais l'attention de l'historien littéraire.

Les migrations qui signalèrent la fin de l'âge héroïque, durent apporter de longues et profondes perturbations dans la mère patrie, dès lors abon-

[1] Il fut découvert à Moscou en 1780 par Chr. Fr. Matthæi. L'illustre Ruhnken le publia dans la même année, et plus complètement en 1782 — K. H.

damment peuplée de races grecques et déjà divisée en nombreux petits États. Elles entraînèrent nécessairement des luttes jusque dans le sein des familles particulières ; car ces pays n'offraient pas aux conquérants la même facilité de se répandre et de s'établir qu'ils rencontraient sur les côtes de l'Asie Mineure, terre presque vierge encore pour les colons grecs, et où ils n'éprouvèrent qu'une faible résistance de la part des aborigènes barbares.

Aussi une partie importante des Béotiens éoliens qui, après la guerre de Troie, avaient quitté la Thessaliotide, pour s'emparer de la Béotie, l'abandonnèrent-ils de nouveau pour s'allier aux Achéens qui, chassés à cette époque du Péloponèse, allaient établir des colonies à Lesbos, à Ténédos et sur les côtes voisines de l'Asie Mineure, où le nom des Éoliens prédomina par la suite sur celui des Achéens, au point de devenir la dénomination générale des populations grecques de ces contrées. Mais si, en Asie Mineure, la brillante éclosion et la prospérité merveilleuse des cités, dont les chefs et les fondateurs descendaient des plus illustres dynasties héroïques, allait imprimer un puissant essor au génie poétique et lui inspirer une conception sereine et élevée des choses humaines, en Béotie, au contraire, la comparaison du présent et du passé devait produire des dispositions d'esprit tout opposées. La place des tribus qu'avaient célébrée tant de belles légendes et qui jadis possédaient Thèbes et Orchomène, la place des Cad-

méens et des Minyens avait été prise par les Éoliens seuls, dont les mythes semblent pauvres et prosaïques à côté des légendes de leurs prédécesseurs.

Ce sont pourtant ces Éoliens de la Béotie, et non les Cadméens, qui ont été placés parmi les conquérants de Troie par les poètes homériques, évidemment déterminés par les impressions du moment; mais qu'ils ont peu de relief, de caractère individuel et de réalité poétique, ces Pénéléos et ces Léitos, comparés aux chefs achéens du Péloponèse et de la Thessalie ! L'histoire chez les Grecs a réalisé bien souvent, sinon toujours, les pressentiments de la légende, et les Béotiens ont conservé durant toute leur histoire le caractère d'un peuple robuste et mâle, mais dont l'esprit ne réussit guère à se dégager de la vie physique, et reste absorbé par les soucis de l'existence matérielle. Ils n'ont ni les fières aspirations du génie dorien, qui soumet à des idées profondément enracinées et transforme d'après elles, toutes les choses auxquelles il touche, ni la belle facilité, la gracieuse réceptivité du génie ionien, qui embrasse les choses avec tant d'amour et avec un intérêt si passionné. Mais à ce sombre ciel de l'indifférence béotienne brillent quelques étoiles de première grandeur : Pindare, Épaminondas, et avant eux Hésiode et les poètes distingués qui chantèrent sous son nom.

Et pourtant Hésiode, si grand esprit qu'il soit, n'en est pas moins l'enfant de sa patrie et de son

siècle. Dans ses poèmes nous retrouvons toute la vie béotienne, et ils nous permettent à leur tour d'en compléter le tableau. S'il est permis, avant d'entrer dans une étude détaillée des divers ouvrages, de rendre l'impression totale que produit la poésie hésiodique comparée à celle d'Homère, ce qui frappera dans toutes les œuvres du poète béotien, dans celles que nous possédons en entier comme dans celles dont nous ne connaissons que des fragments, c'est l'absence de cette imagination souveraine et puissante, juvénile et gracieuse, qui règne partout chez Homère, et qui aime à peindre avec une sérénité si satisfaite, avec un plaisir et un intérêt si vifs et si insatiables toute la grandeur de l'âge héroïque, jusque dans les détails les plus insignifiants, les arrondissant, les retouchant et en faisant par un dernier coup de pinceau les créations les plus belles qu'il soit possible de rêver. S'abandonner avec cette joyeuse insouciance au courant des idées poétiques, se laisser bercer par le jeu de ses flots mollement caressants (car la gaieté et le sourire malin n'étaient pas étrangers, nous l'avons vu, à la muse homérique) ce n'est point là le fait d'Hésiode. Sa poésie se dégage péniblement de la pression d'une vie indigente pour ennoblir cette vie, ou du moins pour la rendre supportable. Remplie de mélancolie par le sort de l'humanité entière, affligé de la corruption d'un état social qui flétrit toutes les jouissances de la vie, le poète cherche à répandre des pensées ou à développer une foi qui amélio-

rent la vie ou qui permettent au moins de la supporter en paix et avec courage, en y reconnaissant les traces d'un ordre fatal et supérieur. Tantôt il énonce des maximes d'une sagesse bourgeoise et patriarcale, destinées à remédier à un état politique profondément troublé ou à rétablir une maison ruinée ; tantôt il est occupé à mettre de l'ordre dans la quantité exubérante des mythes (qui en effet ne devait pas être, pour les esprits religieux, un sujet d'inquiétude moins grave que l'état social des citoyens), en y établissant une sorte de plan qui assigne une place spéciale à chaque divinité et qui détermine en même temps la destinée de l'humanité à laquelle l'individu doit se résigner. Parfois aussi les poëtes de cette école cherchent à embrasser la tradition héroïque dans son ensemble et à la rendre plus intelligible, en y indiquant comme des fils qui la traversent tout entière. Jamais la poésie n'y est le but unique auquel le poète s'abandonne, et dont ses idées reçoivent une seule direction ; partout les intérêts pratiques s'y trouvent mêlés. Il est impossible de méconnaître que la poésie y perd de sa beauté et de son éclat ; elle gagne pourtant par ces efforts de régler et ordonner la vie, je ne sais quoi de vénérable, qui ne laisse pas que de nous charmer.

La manière dont Hésiode fut initié à son art, selon le propre témoignage de ses poëmes, s'accorde parfaitement avec cette idée générale de la poésie hésiodique. Le récit qui en est fait dans le

proème de la Théogonie (V. 1-35), doit être une tradition extrêmement ancienne, puisqu'il en est fait mention dans les Œuvres et Jours (V. 659). Les Muses, dont la demeure se trouvait selon la croyance générale, sur l'Olympe en Piérie, viennent parfois aussi — c'est ainsi que parle le poète béotien — visiter l'Hélicon qui leur est également consacré. Et lorsqu'elles se sont baignées dans une des sources et qu'elles ont terminé leurs danses sur le sommet du mont, elles parcourent les environs pendant la nuit, célébrant par leurs chants les sublimes divinités de l'Olympe, ainsi que les premiers êtres de l'univers. C'est ainsi qu'elles rencontrèrent le berger Hésiode qui passait la nuit dans une vallée à garder des troupeaux, et qu'elles lui enseignèrent la poésie. Les premières paroles qu'elles lui adressèrent furent : O pâtres rustiques, vauriens et gloutons ; quoique nous sachions bien dire beaucoup de mensonges qui ont l'air de vérités, nous savons aussi, lorsque nous le voulons, proclamer ce qui est vrai. — Il y a quelque chose de fort remarquable dans cette apostrophe des Muses, suivie de la consécration du poète par le don de la branche de laurier, que les aèdes béotiens tenaient à la main en chantant. Nous y voyons d'abord le don poétique représenté comme un présent des Muses, qui devient le partage de l'homme grossier et inculte, et qui l'élève de son état de stupidité brutale à une vie meilleure. Mais ce don des Muses doit être consacré à la proclamation de la vérité, et le poète entend par là faire ressortir

le but sérieux et le caractère profond de sa poésie théogonique et morale, non sans une allusion improbative à d'autres auteurs qui donnaient un essor plus libre à leur fantaisie.

Quelque importance que puisse avoir ce gracieux récit, il est certain, pourtant, que la poésie hésiodique n'a pu être le simple résultat d'une inspiration divine, et qu'elle dut se rattacher à des formes antérieures et contemporaines de la poésie épique. D'un côté, le culte des Muses, apporté par la tribu des Piériens des environs de l'Olympe, se trouvait depuis longtemps solidement établi dans ces contrées, et l'exercice de la musique et de la poésie y était étroitement lié. On composait et chantait des hymnes en l'honneur des divinités et la Béotie, si riche en antiques sanctuaires et en cérémonies religieuses d'une haute portée, devait offrir bien des occasions à ces chants. D'un autre côté, la ville d'Ascra, selon des poèmes épiques cités par Pausanias, aurait été fondée par les Alcides, qui étaient des héros piériens et qui les premiers avaient sacrifié aux Muses de l'Hélicon. Or Hésiode nous informe lui-même qu'il habitait cette ville [1]. Les circonstances historiques dont nous devons la connaissance au Béotien Plutarque, confirment en tout point ce témoignage. Ascra, d'après lui, avait été de bonne heure détruite par ses puissants voisins, les Thespiens. Or ses habitants fugitifs avaient été recueillis par les Orchoméniens ; l'oracle ordonna en conséquence que les ossements d'Hésiode reposassent également à Orchomène, et lorqu'on parvint à trouver ce qui alors passait pour les dépouilles mortelles du poète, on lui érigea dans cette ville un tombeau, dont l'épitaphe, composée par Hersias, poète béotien, le vante comme le plus sage de tous les poètes.

[1] *Œuvres et Jours*, V, 640.

D'ailleurs le commerce actif qui existait entre les Béotiens et leurs parents de la côte éolienne de l'Asie Mineure, et l'essor qu'avait pris la poésie dans ces parages, auront contribué à exciter les poètes béotiens à de nouvelles créations. Il n'y a point de motif pour douter du témoignage d'Hésiode, lorsqu'il dit dans les Œuvres et les Jours (V. 636) que son père était venu de Cyme en Éolie.

La raison qui l'aura déterminé à choisir Ascra pour demeure se trouve tout naturellement dans le souvenir de l'ancienne parenté des colons éoliens avec cette peuplade du continent grec, souvenir qui n'avait pas disparu même lors des guerres du Péloponèse [1]. Il est vrai que le père du poète est représenté non comme un poète cymien, mais comme un navigateur qui, après bien des voyages, se serait établi enfin à Ascra. C'est d'ailleurs par des colons de ce genre que la renommée de la poésie héroïque des colonies devait se répandre dans la mère patrie. Les anciens se sont emparés avide-

[1] Thucyd., III, 2 ; VII, 57 ; VIII, 100.

ment de ce trait d'union entre les deux écoles poétiques, et se sont abandonnés avec plaisir à l'idée qu'il existait même des rapports de proche parenté entre Homère et Hésiode. Déjà les logographes (les historiens qui précédaient Hérodote), tels que Hellanicus, Phérécyde et Damastes, ont réuni toute espèce de noms traditionnels en de vastes généalogies où les deux poètes ont les mêmes ancêtres : ainsi, par exemple, Apellis (aussi Apelles ou Apellæos) aurait eu pour fils Mæon, le prétendu père d'Homère, et Dios qui, d'après une interprétation ancienne et erronée d'un vers des Œuvres et Jours, passait pour le père d'Hésiode [1].

Est-ce à dire que la poésie d'Hésiode ne soit qu'un simple rejeton de celle d'Homère, transplanté sur le sol de la Béotie, et qui devrait à son modèle sa prosodie, son dialecte et jusqu'à ses expressions ? Nous sommes loin de partager cette manière de voir. L'opinion la plus répandue dans l'antiquité regardait au contraire Homère et Hésiode comme contemporains ; Hérodote (II, 53) les place quatre siècles avant son propre temps ; et il est d'usage chez les anciens de faire d'Hésiode l'aîné d'Homère, comme on le voit entre autres dans le passage en question chez Hérodote. Xénophane de Colophon est le premier, à notre connaissance, qui ait prétendu qu'Hésiode était plus jeune

[1] V. 299. Ἐργάζευ, Πέρση, Δῖον γένος. L'interprétation en question est aujourd'hui rejetée, comme elle le mérite.

qu'Homère [1] ; Éphore, l'historien de Cyme, et plusieurs autres ont, au contraire, cherché à prouver l'antériorité d'Hésiode.

En tout cas, les Grecs ne considéraient point Homère comme le créateur de la langue épique des Ioniens, et ne supposaient nullement qu'Hésiode se fût emparé de cette langue pour se l'approprier. Ils s'imaginaient plutôt que ce dialecte épique était la langue générale de la poésie et de la civilisation dans la mère patrie, même avant l'établissement des colonies dans l'Asie Mineure, et les recherches de l'érudition moderne n'ont fait que confirmer leurs idées à cet égard. En effet, ce dialecte est au fond le même dans les deux écoles, quelles que soient les différences qu'on trouve dans le détail, et il est facile de prouver que ce vieil idiome poétique emprunta, dans la race béotienne, beaucoup du dialecte de cette tribu, lequel n'était qu'un éolisme assez proche parent du dorien [2].

[1] Aulu-Gelle, *N. A.*, III, 11. Xénophane, le fondateur de l'école d'Élée, qui florissait vers la 70e ol., était en même temps poète épique et aura sans doute trouvé, dans sa Κτίσις Κολοφῶνος, plus d'une occasion de parler d'Homère, que les Colophoniens s'attribuaient. V. plus haut, c. v.

[2] C'est ainsi que la terminaison ας de l'accusatif pluriel de la première déclinaison est souvent brève chez Hésiode, comme chez Alcman, Stésichore et Epicharme ; on a même découvert qu'elle ne se trouve longue que là où la syllabe est en *position* ou que l'*arsis* tombe sur elle. En général, chez Hésiode il y a une propension aux formes brèves, souvent aussi aux formes syncopées et contractées, tandis que l'oreille d'Homère semble trouver un plaisir particulier à la multiplication des syllabes par les voyelles.

Les anciens Grecs ne durent pas non plus considérer les expressions que les deux poètes ont en commun, leurs épithètes et leurs locutions proverbiales, comme des emprunts faits par l'un à l'autre. Ces expressions sont d'ailleurs, en général, d'un caractère qui permet de supposer qu'ils les avaient empruntées à une poésie plus ancienne qui leur servait de source commune ; et, à en juger par les renseignements des anciens, ainsi que par le ton du langage d'Hésiode, ce serait justement chez ce dernier poète que les proverbes et tournures de phrases de la plus haute antiquité se seraient conservés dans toute leur primitive simplicité et naïveté [1].

[1] C'est ainsi que le vers (*Œuvres et Jours*, 370)

Μισθὸς δ' ἀνδρὶ φίλῳ εἰρημένος ἄρκιος ἔστω

était attribué à l'antique roi de Trécène, Pitthée, un des sages de la légende (Aristote dans le *Thésée* de Plutarque, 3). Le sens de ce vers, d'après Buttmann, serait : « Que le salaire soit bien convenu d'avance avec l'ami : » Homère emploie la locution plus brève : *μισθὸς δέ οἱ ἄρκιος ἔσται*. Une autre locution hésiodique qui date évidemment de la plus haute antiquité est celle-ci :

Ἀλλὰ τίη μοι ταῦτα περὶ, δρῦν ἢ περὶ πέτρην ;
(*Théogonie*, 35),

de laquelle il faut rapprocher l'expression homérique :

Οὐ μέν πως νῦν ἔστιν ἀπὸ δρυὸς οὐδ' ἀπὸ πέτρης
Τῷ ὀαριζέμεναι,

et celle-ci :

Οὐ γὰρ ἀπὸ δρυός ἐσσι παλαιφάτου, οὐδ' ἀπὸ πέτρης.

Dans tous ces vers, le chêne et le rocher signifient la simple vie des champs des autochtones grecs, qui se croyaient nés de leurs montagnes et forêts, et dont les pensées, dans leur anti-

La diversité profonde qui existe dans l'esprit et le caractère de ces deux genres de poésie épique, ne s'accorderait pas davantage avec l'idée qu'Hésiode eût emprunté la forme de sa poésie à Homère. Mais voici qui démontrera mieux encore que tout ce que nous venons de dire, combien il était peu dans les habitudes d'Hésiode de se faire dicter ses lois poétiques par Homère. La poésie homérique est, de toutes les formes qu'ait jamais revêtues l'art poétique, celle qui porte le plus le cachet de ce qu'on est convenu d'appeler *objectivité*, c'est-à-dire le complet abandon de l'esprit du poète à son sujet, sans que jamais sa personne intervienne par une allusion quelconque à sa position ou à ses relations. Le génie d'Homère vit dans un monde sublime et puissant, libre de toute nécessité et de tous les soucis du présent, et il n'y a pas de doute que le style le plus élevé de la poésie épique pouvait seul répondre à ce génie. La muse d'Hésiode ne prétendit jamais à cette élévation. Elle se plaît au contraire à nous transporter au milieu de la vie domestique du poète, et même à en faire ressortir la pauvreté et les soucis. Ce serait certainement une erreur que de reporter à ces temps primitifs une habitude des poètes modernes, et de regarder les récits du poète touchant sa propre vie, comme des inventions qui lui eussent servi de

que innocence et familiarité, se rapportaient toujours à ces objets. Ce vers, par lequel Hésiode s'interpelle lui-même après son récit de la scène des pâtres dormant près des troupeaux, a tout l'accent d'un discours d'antiques bardes pélasgiques.

thème pour le développement de ses idées poétiques.

L'accent avec lequel Hésiode s'adresse à son frère Persès a trop de cordialité et de naïve vérité pour permettre une pareille supposition; et même le plan entier des *Œuvres et Jours* serait incompréhensible, si nous nous refusions à en voir le premier motif dans une circonstance réelle du genre de celle qu'indique le poète[1].

Ce poème, que les Béotiens (s'il faut en croire Pausanias) regardaient comme le seul ouvrage authentique d'Hésiode, et qui ouvre par conséquent tout naturellement la série des épopées de cette école, paraît si bien le produit des conditions de la vie sociale, qu'il nous est impossible de nous figurer l'auteur comme un aède de profession, tel que les anciens représentent Homère. C'est plutôt un père de famille béotien, dont le cœur est tellement ému par certains événements, que ses émotions et ses idées prennent naturellement et comme d'elles-mêmes la forme de la poésie.

Le père du poète s'était établi à Ascra pour y cultiver la terre, et malgré la situation peu favorable du pays, qui souffrait en été d'une chaleur excessive et en hiver d'un froid rigoureux, il avait laissé à ses deux fils, à Hésiode et à son frère cadet Persès, une fortune considérable. Les frères se partagèrent l'héritage, et Persès sut s'enrichir à cette occasion aux dépens de son frère aîné, en

[1] V. l'Appendice.

faisant de beaux cadeaux aux rois, qui alors étaient les seuls juges. Mais Persès avait déjà les penchants qui plus tard se développèrent à un si haut degré chez le peuple grec ; il aimait mieux assister aux procès sur la place publique, et méditer lui-même des chicanes pour accaparer le bien d'autrui, que de suivre la charrue dans les champs. Il arriva de la sorte qu'il eut bientôt dissipé son héritage, aidé probablement par une épouse légère, et qu'il menaça son frère aîné d'un nouveau procès, afin de lui disputer ce qui lui était échu lors du premier partage si inégal déjà. C'est la situation singulière dans laquelle se trouva Hésiode par suite de ces circonstances qui motiva le développement d'idées, dont nous ne donnons que les points principaux, afin de prouver les rapports du poème avec le cas donné[1].

« Il y a deux genres de luttes, » dit le poète, « l'une odieuse et répréhensible : les litiges et les procès ; l'autre, noble et salutaire : l'émulation des artisans et des artistes. Évite le premier ô Persès, et n'essaie pas au moyen de l'injustice des juges de m'enlever ce qui m'appartient. Contente-toi plutôt de ce que tu acquiers honnêtement par le travail. Les dieux ont rendu la vie pénible aux hommes lorsque, pour punir Prométhée d'avoir

[1] Je passe sous silence le petit poème d'invocation de Zeus, parce que les critiques anciens le rejetaient presque tous, et que ce ne fut, selon toute probabilité, qu'un de ces nombreux exordes dont les rapsodes hésiodiques pouvaient faire précéder la récitation des *Œuvres et Jours*.

dérobé le feu sacré, ils envoyèrent à Epiméthée Pandore avec le tonneau, dont sortirent toutes les calamités qui affligent l'humanité. Nous nous trouvons actuellement dans le cinquième âge, dans l'âge de fer, où l'homme doit combattre sans cesse la misère et les fatigues.

« Mais au juge je raconterai la fable du faucon qui dévore le rossignol sans se soucier de son doux ramage. Les dieux n'accordent la prospérité et la protection qu'à la ville qui pratique la justice; Zeus envoie la famine et la peste à celles où se commettent les crimes. Vous savez, ô juges, que les innombrables gardiens immortels auxquels est confiée la surveillance du genre humain, que l'œil pénétrant de Zeus lui-même vous observent. Aux animaux les dieux ont assigné la loi du plus fort, mais à l'homme ils ont prescrit la justice.

« La vertu ne s'acquiert, ô Persès, que par la sueur. Le travail est agréable aux dieux et n'apporte aucune infamie. Ce qui est acquis loyalement assure seul une aisance durable. Garde-toi du crime, honore les dieux, entoure-toi de bons amis et voisins, ne te laisse point séduire par une femme dissolue, et tâche d'avoir une postérité qui soit suffisante, sans être nombreuse ; et une honnête opulence ne te fera pas défaut. »

La première partie du poème, qui vise à réformer le caractère de Persès en le détournant de sa passion de s'enrichir par les procès, et en lui montrant le travail comme la seule source d'une aisance solide, se termine par des maximes de ce

genre, dont plusieurs se distinguent plutôt par leur utilité pratique que par leur noblesse et leur générosité. Des récits mythiques, des fables d'animaux, des descriptions et des maximes souvent d'un genre proverbial, le tout ingénieusement choisi, se succède afin de donner plus de force à l'idée principale.

Ce n'est que dans la seconde partie qu'Hésiode enseigne à Persès comment il doit faire succéder les travaux les uns aux autres, s'il se décide à suivre cette voie. Il y met l'ordre naturel de l'année, commençant par l'époque du labourage et des semailles, et lui indique les moyens de se procurer ce qu'il faut pour ces travaux, le bœuf surtout et la charrue. Ensuite il montre comment un cultivateur intelligent peut employer l'hiver, où il n'y a rien à faire dehors, dans l'intérieur de la maison, et il y fait de la rigueur de cette saison en Béotie une description qui, fort à tort assurément, a paru exagérée et suspecte à bien des modernes. Dès que le printemps s'annonce, vient la taille de la vigne, et lors du lever des Pléiades (dans la première moitié de notre mois de mai), la moisson. Puis le poète nous décrit les occupations de la saison des grandes chaleurs, lorsqu'on bat le blé. La vendange, qui précède immédiatement le labourage, termine le cercle de ces occupations rustiques.

Comme cependant l'intention du poète n'est pas tant de célébrer les charmes de la vie de campagne que d'indiquer les moyens à la portée du cultivateur d'Ascra de s'enrichir honnêtement, il parle,

dérobé le feu sacré, ils envoyèrent à Epiméthée Pandore avec le tonneau, dont sortirent toutes les calamités qui affligent l'humanité. Nous nous trouvons actuellement dans le cinquième âge, dans l'âge de fer, où l'homme doit combattre sans cesse la misère et les fatigues.

« Mais au juge je raconterai la fable du faucon qui dévore le rossignol sans se soucier de son doux ramage. Les dieux n'accordent la prospérité et la protection qu'à la ville qui pratique la justice; Zeus envoie la famine et la peste à celles où se commettent les crimes. Vous savez, ô juges, que les innombrables gardiens immortels auxquels est confiée la surveillance du genre humain, que l'œil pénétrant de Zeus lui-même vous observent. Aux animaux les dieux ont assigné la loi du plus fort, mais à l'homme ils ont prescrit la justice.

« La vertu ne s'acquiert, ô Persès, que par la sueur. Le travail est agréable aux dieux et n'apporte aucune infamie. Ce qui est acquis loyalement assure seul une aisance durable. Garde-toi du crime, honore les dieux, entoure-toi de bons amis et voisins, ne te laisse point séduire par une femme dissolue, et tâche d'avoir une postérité qui soit suffisante, sans être nombreuse; et une honnête opulence ne te fera pas défaut. »

La première partie du poème, qui vise à réformer le caractère de Persès en le détournant de sa passion de s'enrichir par les procès, et en lui montrant le travail comme la seule source d'une aisance solide, se termine par des maximes de ce

genre, dont plusieurs se distinguent plutôt par leur utilité pratique que par leur noblesse et leur générosité. Des récits mythiques, des fables d'animaux, des descriptions et des maximes souvent d'un genre proverbial, le tout ingénieusement choisi, se succède afin de donner plus de force à l'idée principale.

Ce n'est que dans la seconde partie qu'Hésiode enseigne à Persès comment il doit faire succéder les travaux les uns aux autres, s'il se décide à suivre cette voie. Il y met l'ordre naturel de l'année, commençant par l'époque du labourage et des semailles, et lui indique les moyens de se procurer ce qu'il faut pour ces travaux, le bœuf surtout et la charrue. Ensuite il montre comment un cultivateur intelligent peut employer l'hiver, où il n'y a rien à faire dehors, dans l'intérieur de la maison, et il y fait de la rigueur de cette saison en Béotie une description qui, fort à tort assurément, a paru exagérée et suspecte à bien des modernes. Dès que le printemps s'annonce, vient la taille de la vigne, et lors du lever des Pléiades (dans la première moitié de notre mois de mai), la moisson. Puis le poète nous décrit les occupations de la saison des grandes chaleurs, lorsqu'on bat le blé. La vendange, qui précède immédiatement le labourage, termine le cercle de ces occupations rustiques.

Comme cependant l'intention du poète n'est pas tant de célébrer les charmes de la vie de campagne que d'indiquer les moyens à la portée du cultivateur d'Ascra de s'enrichir honnêtement, il parle,

après avoir traité de l'agriculture, d'une façon tout aussi circonstanciée de la navigation. On apprend que le paysan béotien du temps d'Hésiode chargeait lui-même le superflu de ses produits en vin et en blé sur des navires, pour l'exporter dans des contrées moins favorisées par la nature. Il n'est pas possible que le poète pense ici à un autre genre de commerce ; en ce cas il aurait donné quelques détails sur les denrées d'exportation et aurait indiqué les voies par lesquelles un cultivateur comme Persès pouvait se les procurer. Hésiode recommande, pour ces voyages, la fin de l'été, vers le cinquantième jour après le solstice d'été, lorsqu'il n'y a plus rien à faire dans les champs et que le temps est le plus sûr dans la mer de Grèce.

Tous ces conseils et recommandations économiques sont interrompus brusquement, il faut l'avouer, par la série de maximes qui se rapportent à la bonne organisation de la vie de famille [1]. Ce n'est que plus tard que l'auteur parle de l'âge auquel il convient de se marier, et indique comment on doit choisir une épouse. Puis il recommande de conserver surtout un pieux souvenir de la surveillance qu'exercent les dieux immortels sur les actions des hommes ; il enseigne qu'il faut se garder

[1] On aurait déjà beaucoup gagné si l'on pouvait placer les vers relatifs au mariage (695-705, Göttling) devant Μουνογενὴς δὲ παῖς εἴη (v. 376). En ce cas, toutes les maximes qui se rapportent aux voisins, amis, femme et enfants, seraient exposées avant les travaux des champs et toutes celles qui suivent développeraient la thèse :

Εὖ δ' ὄπιν ἀθανάτων μακάρων πεφυλαγμένος εἶναι.

de prononcer des paroles légères ou blessantes dans le commerce avec les autres hommes, et qu'il est bon d'observer une certaine propreté et du soin jusque dans les occupations les plus vulgaires. Plusieurs de ces préceptes, dont quelques-uns fort singuliers, rappellent tantôt des règles sacerdotales touchant le maintien à observer dans l'exercice du culte, tantôt les préceptes symboliques des Pythagoriciens qui donnaient à bien des actions insignifiantes de la vie une haute portée morale.

La dernière partie du poème est à l'avenant. Elle traite des jours spéciaux qui conviennent à telle ou telle occupation. Ces préceptes, qui se rapportent, non à de certaines saisons, mais au cours de chaque mois lunaire, sont d'une nature tout à fait superstitieuse, et se rattachent pour la majeure partie aux divers cultes affectés à ces jours ; mais notre science est loin de suffire pour les expliquer tous [1].

Lorsque l'on passe en revue l'ensemble du poème, même en s'en tenant à ces contours que nous venons de tracer, on sera forcé de convenir que tout est parfaitement adapté au cas donné et au but du poète, qui est de dissuader un frère,

[1] Au septième jour le poète appelle lui-même l'attention sur le culte d'Apollon. Le τετράς de la fin et du commencement du mois est un jour où il faut se garder de soucis ; on le considérait comme le jour de naissance de l'infortuné Hercule. Le dix-septième il faut porter le blé dans l'aire. Le dix-septième de Boëdromion était jour de sacrifice à Déméter et Cora à Athènes (*Corpus inscr. gr.*, n° 523), et jour principal des Éleusines.

après avoir traité de l'agriculture, d'une façon tout aussi circonstanciée de la navigation. On apprend que le paysan béotien du temps d'Hésiode chargeait lui-même le superflu de ses produits en vin et en blé sur des navires, pour l'exporter dans des contrées moins favorisées par la nature. Il n'est pas possible que le poète pense ici à un autre genre de commerce ; en ce cas il aurait donné quelques détails sur les denrées d'exportation et aurait indiqué les voies par lesquelles un cultivateur comme Persès pouvait se les procurer. Hésiode recommande, pour ces voyages, la fin de l'été, vers le cinquantième jour après le solstice d'été, lorsqu'il n'y a plus rien à faire dans les champs et que le temps est le plus sûr dans la mer de Grèce.

Tous ces conseils et recommandations économiques sont interrompus brusquement, il faut l'avouer, par la série de maximes qui se rapportent à la bonne organisation de la vie de famille [1]. Ce n'est que plus tard que l'auteur parle de l'âge auquel il convient de se marier, et indique comment on doit choisir une épouse. Puis il recommande de conserver surtout un pieux souvenir de la surveillance qu'exercent les dieux immortels sur les actions des hommes ; il enseigne qu'il faut se garder

[1] On aurait déjà beaucoup gagné si l'on pouvait placer les vers relatifs au mariage (695-705, Göttling) devant Μουνογενὴς δὲ παῖς εἴη (v. 376). En ce cas, toutes les maximes qui se rapportent aux voisins, amis, femme et enfants, seraient exposées avant les travaux des champs et toutes celles qui suivent développeraient la thèse :

Εὖ δ' ὄπιν ἀθανάτων μακάρων πεφυλαγμένος εἶναι.

de prononcer des paroles légères ou blessantes dans le commerce avec les autres hommes, et qu'il est bon d'observer une certaine propreté et du soin jusque dans les occupations les plus vulgaires. Plusieurs de ces préceptes, dont quelques-uns fort singuliers, rappellent tantôt des règles sacerdotales touchant le maintien à observer dans l'exercice du culte, tantôt les préceptes symboliques des Pythagoriciens qui donnaient à bien des actions insignifiantes de la vie une haute portée morale.

La dernière partie du poème est à l'avenant. Elle traite des jours spéciaux qui conviennent à telle ou telle occupation. Ces préceptes, qui se rapportent, non à de certaines saisons, mais au cours de chaque mois lunaire, sont d'une nature tout à fait superstitieuse, et se rattachent pour la majeure partie aux divers cultes affectés à ces jours ; mais notre science est loin de suffire pour les expliquer tous[1].

Lorsque l'on passe en revue l'ensemble du poème, même en s'en tenant à ces contours que nous venons de tracer, on sera forcé de convenir que tout est parfaitement adapté au cas donné et au but du poète, qui est de dissuader un frère,

[1] Au septième jour le poète appelle lui-même l'attention sur le culte d'Apollon. Le τετρὰς de la fin et du commencement du mois est un jour où il faut se garder de soucis ; on le considérait comme le jour de naissance de l'infortuné Hercule. Le dix-septième il faut porter le blé dans l'aire. Le dix-septième de Boëdromion était jour de sacrifice à Déméter et Cora à Athènes (*Corpus inscr. gr.*, n° 523), et jour principal des Éleusines.

tenté de s'enrichir par des procès injustes, et de l'engager à se vouer à l'agriculture et au travail. On ne saurait nier toutefois que le poète n'a guère réussi à fondre les diverses parties dans un harmonieux ensemble, où chacune d'elles eût trouvé sa place comme membre d'un organisme vivant. Elles ont, au contraire, souvent très-peu de liens entre elles ; rien ne les amène et ne les prépare, si ce n'est des annonces de ce genre : « Maintenant, si tu le veux, je te parlerai d'autre chose, » ou bien : « Maintenant je vais raconter aux rois une fable qu'ils comprendront bien. » Ceci accuse évidemment un degré bien moins élevé dans l'art de la composition, que celui des poèmes d'Homère ; mais il ne faut pas oublier qu'il était infiniment plus difficile, à cette époque reculée surtout, de composer, d'après un plan régulier, une œuvre poétique complète d'une série d'observations générales sur la vie, que de raconter un grand événement héroïque.

Nous ne trouvons pas du reste ce défaut d'harmonie et d'unité dans le caractère général ni dans les sentiments du poète. On se sent transporté par la lecture de ce poème dans un âge primitif, où l'homme aisé même ne dédaigne pas de travailler de ses propres mains pour conserver cette aisance, et, où le souci de pourvoir à la subsistance n'avait encore rien d'ignoble comme il l'eut plus tard chez les Grecs lorsque, de simples cultivateurs qu'ils avaient été, ils furent tous devenus hommes politiques. Un ferme bon sens, une certaine adresse même calculatrice et égoïste, enracinés profondément dans le caractère grec, s'accordent encore avec des principes de justice fort honorables, qui sont gravés dans le cœur du poète par des proverbes énergiques et de nobles images. Lorsque l'on se représente l'auteur, élevé dans cette sagesse sentencieuse qui est l'héritage de ses ancêtres, et profondément convaincu de la nécessité d'une vie industrieuse, il est facile de comprendre comment des rapports, comme ceux qu'il avait avec son frère Persès, pouvaient en motiver l'exposition poétique, précisément par le contraste dans lequel ces rapports se trouvaient avec ses propres convictions. Je crois que nous touchons ici à la véritable source de l'épopée didactique, qui ne peut avoir pour seul but d'enseigner, car comment cela s'accorderait-il avec la poésie en général ? N'y a-t-il pas plutôt au fond de toute véritable poésie didactique une grande et puissante idée, qui a tellement le pouvoir d'émouvoir et de fasciner l'esprit, qu'il se sent contraint de l'exprimer comme il peut ? Cette idée fondamentale est assez évidente dans les Œuvres et Jours. Ce sont les ordonnances et les institutions des dieux qui protègent la justice et le travail comme la seule voie pour arriver à la prospérité, et qui eux-mêmes ont réglé le cours de l'année de façon que chaque œuvre y trouve sa place convenable que l'homme peut facilement discerner. En proclamant cet ordre immuable et ces lois éternelles, le poète se sent ému de la grandeur de son sujet ; son âme est dans une dis-

position solennelle et élevée que trahissent le ton d'oracle et l'onction sacerdotale de presque toutes ses exhortations et prescriptions [1]. Nous avons déjà eu occasion, en parlant de la fin du poème, de faire remarquer ce caractère sacerdotal, et il n'y a pas lieu de s'étonner si dans l'antiquité on rattachait immédiatement au dernier vers : « Observant bien les oiseaux et évitant toute contravention [2], » une autre épopée didactique sur la divination. Elle traitait sans doute du vol et des cris des oiseaux, car Hésiode, selon Pausanias, avait appris la divination chez les Arcananiens. Les familles de devins d'Acarnanie tiraient leur origine de ce Mélampus, auquel les serpents léchèrent les oreilles dans son enfance, et qui acquit ainsi la faculté d'entendre le langage des oiseaux.

La perte des *Leçons de Chiron* (Χείρωνος ὑποθῆκαι) d'Hésiode est plus regrettable encore que celle de cet appendice prophétique, car elles formaient une espèce de complément ou de pendant aux Œuvres et Jours. Tandis que le poème que nous possédons se tient dans les limites des occupations annuelles du cultivateur béotien, celui-ci au contraire montrait le sage Centaure dans sa

[1] Nous rappelons surtout le *μέγα νήπιε Πέρση* d'Hésiode et le *μέγα νήπιε* Κροῖσε de la Pythonisse et les termes tout à fait oraculaires des *Œuvres et Jours*, tels que le *πέντοζος* (rameau à cinq branches) pour la main, *ἡμερόκοιτος ἀνήρ* (le dormeur le jour) pour le voleur, et autres. Sur lesquels cf. Göttling., *Præf.*, p. XV, p. XXIX-XXX de la 2e édit.

[2] Τούτοις ἐπάγουσί τινες τὴν ὀρνιθομαντείαν, ἅ τινα Ἀπολλώνιος ὁ Ῥόδιος ἀθετεῖ. Proclus, *ad v. ult.* (824) Ἐργ.

grotte du mont Pélion, initiant le jeune Achille à tout ce qui pouvait faire honneur et convenir à un jeune héros et prince. Aussi n'est-ce pas sans raisons qu'en lui appliquant le nom d'un poème allemand du moyen âge, on a qualifié ce poème de *miroir de la chevalerie grecque* [1].

Suivons la poésie hésiodique dans sa grande entreprise de faire des mythes religieux des Grecs un tableau ordonné et continu qui embrassât l'histoire entière des divinités grecques, leurs généalogies et leurs règnes. La *Théogonie* n'est pas à dédaigner comme poésie, puisqu'à côté de bien des mythes étranges, elle contient des pensées et des descriptions d'une élévation imposante ; mais c'est surtout pour l'histoire de la croyance religieuse des Grecs qu'elle doit être regardée comme un monument de la plus haute importance. Pour les notions sur les dieux, leurs rangs et leur parenté, qui s'étaient développées dans la Grèce avec une diversité bien plus grande que dans tout autre pays, pour leur valeur nationale surtout, la Théogonie fut comme une pierre de touche. Tous les mythes qui ne pouvaient s'accorder avec elle, retombèrent dans l'obscurité de traditions purement locales, et n'existèrent plus que comme des contes merveilleux dans la sphère restreinte des habitants d'une contrée arcadienne ou des serviteurs d'un sanctuaire. Souvent, il est vrai, ces

[1] On sait que *Spiegel* (miroir), dans l'allemand du moyen âge, avait le sens de *code*. K. H.

contes n'en étaient conservés qu'avec plus d'amour, parce qu'ils puisaient un charme mystérieux dans leur incompatibilité même avec la théogonie générale [1].

La Grèce reçut ainsi des mains d'Hésiode une espèce de code de sa religion, code qui devait exercer la plus grande influence sur l'état religieux du pays, bien qu'il fût dépourvu d'une sanction extérieure et de ces gardiens et interprètes sacerdotaux, que les Védas trouvèrent dans les Brahmanes, le Zend-Avesta dans les Mages, les lois de Moïse dans les Lévites. Il n'en eut pas moins une grande action sur les Grecs, ne fût-ce que parce qu'ils éprouvaient le besoin de se mettre d'accord avec les principales notions de la religion et que le poète avait habilement fondu dans son œuvre les idées favorites des races les plus puissantes, conservées dans de célèbres sanctuaires. On comprend donc qu'Hérodote fût fondé à dire qu'Hésiode et Homère avaient donné leurs dieux aux Grecs, qu'ils leur avaient assigné leurs noms, dignités et occupations, et qu'ils en avaient fixé les formes.

Une particularité essentielle de la croyance grecque, est que la divinité toute-puissante qui gouverne le monde, et qui dirige le sort avec omniscience, ne possède pas la qualité que nous considérons comme indispensable à l'idée de la divinité : l'éternité. Pour les Grecs, les dieux se trouvaient trop intimement en rapport avec le monde entier, pour qu'ils échappassent à la loi du développement, grâce à laquelle des masses informes revêtirent peu à peu des formes perfectionnées. Les dieux olympiens représentaient plutôt pour eux les sommets et les cimes, que les racines de la vie universelle du monde. Ainsi Zeus, que l'on peut regarder comme le dieu national des Grecs, a été certainement appelé Cronion ou Cronidès, (d'après l'interprétation la plus vraisemblable : fils du temps primitif [1]), longtemps avant Homère et Hésiode ; et ce souverain personnel du ciel diurne, on l'avait fait descendre de ce même Ciel, moitié de l'univers et un des premiers êtres cosmiques. C'est ainsi que tous les autres dieux, selon leur nature individuelle et leur action, ont été mis en rapport avec les êtres et les phénomènes qui passaient pour primitifs. On attachait toujours à la relation entre les plus anciens et les plus jeunes, l'idée de génération et de naissance, puisqu'on se représentait l'univers comme la vie animale, et que le ciel et la terre

[1] Combien de ces contes inconciliables avec la *Théogonie* ne trouva pas Pausanias encore, surtout en Arcadie ! Mais que nous en saurions peu de chose, si nous n'avions pas les poètes qui s'adressèrent à la nation entière ! Les tragiques d'Athènes eux-mêmes se rattachent beaucoup plus, dans leurs allusions aux parentés des dieux, à la *Théogonie* d'Hésiode, qu'aux cultes et mythes courants de l'Attique.

[1] Quelque difficile que soit l'étymologie de *kronos* (car on ne sait s'il faut faire dériver ce nom de χραίνω ou de χρόνος), tout ce qu'on en dit s'accorde cependant avec cette idée : son règne sur l'âge d'or, le tableau de sa vie simple et patriarcale à la fête des κρόνια, en qualité de souverain des héros morts, etc.

étaient regardés comme des organismes animés. L'idée d'une création, où la divinité forme l'univers d'après un plan arrêté et une idée divine, avec conscience et intention, comme un artiste crée son œuvre périssable, cette idée qui domine dans l'Orient et qui fut développée de bonne heure chez les Indiens, les Perses et les Hébreux, était entièrement étrangère aux anciens Grecs, et n'a pu se former que dans les religions qui attribuèrent à la divinité une existence personnelle et éternelle. Ceci explique comment la théogonie, dans son acception la plus large (c'est-à-dire de notions sur la généalogie des dieux), est aussi ancienne que la croyance grecque elle-même, et il est certain que les premiers poëtes déjà se sentaient portés à développer ces traditions dans leurs chants. On peut regarder les Titans, par exemple, comme le résultat de leurs efforts de classer et de grouper les êtres théogoniques. Les Titans que, du reste, Homère connaissait aussi bien qu'Hésiode, forment la transition entre les êtres premiers les plus universels et les formes humaines des dieux olympiens dont la puissance les précipite au fond du Tartare.

Il eût été impossible à Hésiode, ainsi entouré de traditions de ce genre et de poésies antiques, de représenter l'histoire des dieux d'après certaines idées philosophiques et abstraites sur les forces de la nature et de l'esprit, idées qu'il aurait portées dans son cerveau, ainsi qu'on l'a souvent supposé de nos jours. Comment, en ce cas, sa Théogonie eût-elle pu trouver un accueil aussi bienveillant dans la croyance des générations suivantes? Il n'en faut pas moins se garder de supposer qu'Hésiode fût simplement compilateur de traditions éparses ou de fragments de poésie ancienne qu'il eût racontés comme des événements fortuits, sans y attacher une idée quelconque et sans se douter de leur rapport intime. Il est évident au contraire, et par le choix qu'il a fait entre les diverses formes de narration, et par le plan assez savant auquel il s'est astreint, qu'il conservait certaines idées fondamentales, et qu'il y rattachait toute une conception générale du développement de la vie de l'univers.

Il sera peut-être utile, afin de rendre cette proposition plus claire, d'expliquer au moins les premiers êtres qui précédèrent les Titans selon la Théogonie, uniquement pour démontrer l'ordre parfait des idées d'Hésiode. Un aperçu plus général suffira pour le reste.

« Au commencement, c'est ainsi que débute le poëme théogonique proprement dit, au commencement était le Chaos » (mot synonyme de χὰσμα, crevasse), c'est-à-dire l'abîme dans lequel disparaît toute forme individuelle, et dont on se fait une idée si, partant de figures définies, l'on s'efforce de faire de plus en plus abstraction de toute forme, et de leur enlever tout ce qui est particulier. Toutefois Hésiode n'a pu entendre par là le vide (car il n'aurait pu alors en faire surgir les êtres successifs), ni la matière inerte mêlée de toute espèce

étaient regardés comme des organismes animés. L'idée d'une création, où la divinité forme l'univers d'après un plan arrêté et une idée divine, avec conscience et intention, comme un artiste crée son œuvre périssable, cette idée qui domine dans l'Orient et qui fut développée de bonne heure chez les Indiens, les Perses et les Hébreux, était entièrement étrangère aux anciens Grecs, et n'a pu se former que dans les religions qui attribuèrent à la divinité une existence personnelle et éternelle. Ceci explique comment la théogonie, dans son acception la plus large (c'est-à-dire de notions sur la généalogie des dieux), est aussi ancienne que la croyance grecque elle-même, et il est certain que les premiers poëtes déjà se sentaient portés à développer ces traditions dans leurs chants. On peut regarder les Titans, par exemple, comme le résultat de leurs efforts de classer et de grouper les êtres théogoniques. Les Titans que, du reste, Homère connaissait aussi bien qu'Hésiode, forment la transition entre les êtres premiers les plus universels et les formes humaines des dieux olympiens dont la puissance les précipite au fond du Tartare.

Il eût été impossible à Hésiode, ainsi entouré de traditions de ce genre et de poésies antiques, de représenter l'histoire des dieux d'après certaines idées philosophiques et abstraites sur les forces de la nature et de l'esprit, idées qu'il aurait portées dans son cerveau, ainsi qu'on l'a souvent supposé de nos jours. Comment, en ce cas, sa Théogo-

nie eût-elle pu trouver un accueil aussi bienveillant dans la croyance des générations suivantes? Il n'en faut pas moins se garder de supposer qu'Hésiode fût simplement compilateur de traditions éparses ou de fragments de poésie ancienne qu'il eût racontés comme des événements fortuits, sans y attacher une idée quelconque et sans se douter de leur rapport intime. Il est évident au contraire, et par le choix qu'il a fait entre les diverses formes de narration, et par le plan assez savant auquel il s'est astreint, qu'il conservait certaines idées fondamentales, et qu'il y rattachait toute une conception générale du développement de la vie de l'univers.

Il sera peut-être utile, afin de rendre cette proposition plus claire, d'expliquer au moins les premiers êtres qui précédèrent les Titans selon la Théogonie, uniquement pour démontrer l'ordre parfait des idées d'Hésiode. Un aperçu plus général suffira pour le reste.

« Au commencement, c'est ainsi que débute le poëme théogonique proprement dit, au commencement était le Chaos » (mot synonyme de χάσμα, crevasse), c'est-à-dire l'abîme dans lequel disparaît toute forme individuelle, et dont on se fait une idée si, partant de figures définies, l'on s'efforce de faire de plus en plus abstraction de toute forme, et de leur enlever tout ce qui est particulier. Toutefois Hésiode n'a pu entendre par là le vide (car il n'aurait pu alors en faire surgir les êtres successifs), ni la matière inerte mêlée de toute espèce

d'atomes : il a dû, au contraire, se figurer le Chaos lui-même comme vivant, comme la source obscure de la vie universelle.

« Ensuite parurent » (surgissant naturellement du Chaos), « la Terre au sein large et ferme, le sol inébranlable sur lequel tout est fondé, Tartara dans les profondeurs de la terre, et en même temps Éros, le plus beau des dieux immortels [1]. » La Terre, selon l'idée des Grecs et celle de bien des peuples orientaux, mère de tout ce qui vit, est représentée comme surgissant des profondeurs obscures. Ses racines se trouvent dans la nuit la plus ténébreuse, mais sa superficie est le sol sur lequel se développent la lumière et la vie. Tartara n'est pour ainsi dire que le revers de la Terre, le côté par lequel elle reste en communication avec le Chaos. Si la Terre et Tartara sont l'expression de la substance contenue dans le Chaos, Éros au contraire est la manifestation de l'esprit de vie, en tant que principe de toute propagation et développement. C'est vraiment une pensée grandiose que celle du poète théogonique, d'avoir fait procéder le dieu de l'amour du Chaos, dès le commencement des choses ; mais, selon toute probabilité, elle ne lui appartient qu'indirectement, car elle se

[1] Platon et Aristote, dans leurs citations de ce passage, omettent les Tartara (appelés ailleurs Tartaros), sans doute parce qu'il ne leur revient pas la même importance qu'aux autres *principia mundi*. Le Tartare pouvait être compris dans la terre (aussi l'appelle-t-on parfois Τάρταρα γαίης), mais le poète théogonique en dut ici indiquer l'origine, puisque plus bas il fait naître Typhée de la Terre et du Tartare.

trouvait déjà exprimée dans les hymnes à Éros que l'on chantait à Thespie. Dans tous les cas, ce ne peut être une rencontre fortuite, que cette ville, située à quarante stades d'Ascra, possédât de toute la Grèce le plus célèbre sanctuaire d'Éros, et que ce soit justement là qu'Hésiode attribue à cette divinité une importance et une dignité dont Homère ne paraît pas se douter. Il semble pourtant que le poète se soit contenté d'emprunter cette idée à ces hymnes, sans la développer dans le reste de son poème ; car, lors même qu'il serait sous-entendu qu'Éros est la cause directe de toutes les unions et naissances suivantes, on ne serait cependant pas fâché de trouver un mot du poète qui l'indiquât d'une façon expresse.

« Du Chaos sortit l'Érèbe, » — l'obscurité des profondeurs de la terre ; — « et la sombre Nuit » — l'obscurité qui s'étend sur la surface de la terre ; — « mais de l'union de la Nuit et de l'Erèbé naquirent l'Éther et le Jour. » L'apparente contradiction qui peut frapper ici dans le fait, que ses sombres enfants du chaos, produisent l'éther éternellement radieux dans les hauteurs de l'univers, et la clarté du jour qui a sa demeure sur la terre, cette contradiction n'est qu'une conséquence de la loi générale que suit la théogonie, et d'après laquelle l'informe et l'obscur sont le principe antérieur, et l'univers avance régulièrement d'une origine ténébreuse vers une plus grande lumière. Cette belle création de l'imagination, la naissance de la lumière du sein de l'obscurité, se trouve dans les

cosmogonies d'autres peuples encore. « La Terre engendra d'abord le ciel étoilé, également tendu, afin qu'il l'enveloppât entièrement et qu'il fût pour toujours le séjour des dieux, puis les vastes montagnes, séjour délicieux des nymphes. » Car, de même que les montagnes sont des élévations de la terre, le ciel aussi est représenté comme un firmament étendu au-dessus de la terre, du sein de laquelle, selon la loi universelle, il doit avoir surgi. En même temps cependant l'observation naturelle de tant d'influences bienfaisantes et vivifiantes que la terre reçoit du ciel, induit les Grecs à considérer Ciel et Terre comme un couple uni dont la progéniture forme une seconde grande génération dans la Théogonie [1]. Mais auparavant elle mentionne une autre production de la terre : « La Terre enfanta aussi Pontos, la mer orageuse et mugissante, sans union amoureuse. » La raison pour laquelle Pontos est expressément cité comme ayant été seul engendré par la terre sans l'amour, quoique les autres êtres aient été également enfantés par elle seule, est sans doute en ce que l'on désirait le représenter comme un être dur et inhospitalier. Il s'agit ici de la mer sauvage et stérile, qui, dès l'origine, est séparée des rivières et des sources d'eau douce, destinées à porter la nourriture à la végétation et à la vie animale. Celles-ci descendent toutes d'Océanos, qui est appelé l'aîné

[1] C'est ce qu'ils avaient déjà fait pour d'autres mythes. V. plus haut, c. II.

des Titans. Or les Titans ainsi que les Cyclopes et les Hécatonchires, c'est la Terre qui les engendre avec le Ciel. Il suffit ici de remarquer, que les Titans, dans l'idée d'Hésiode, représentent tout un ordre de nature, une époque dans laquelle se trouvent réunies des êtres élémentaires, des puissances dynamiques et des idées d'ordre légal et de régularité ; tandis que les Cyclopes désignent les ébranlements passagers de cet ordre par les tempêtes, et les Hécatonchires (ou Cent-Bras), la force redoutable des grandes révolutions naturelles [1].

Le reste du plan du poème se déduit de son caractère, moitié généalogique, moitié narratif. Du moment qu'une nouvelle génération de dieux se produit, on raconte les événements par lesquels elle arrive au pouvoir, en subjuguant la précédente. C'est ainsi qu'après l'énumération des Titans avec leurs frères, les Cyclopes et les Hécatonchires, vient immédiatement le récit des exploits de Cronos, qui enlève à son père Uranos le pouvoir de rejeter dans l'obscurité les êtres déjà créés au moyen de créations nouvelles, et ce n'est qu'ensuite qu'on revient aux familles des autres êtres primordiaux, la Nuit et Pontos. Suivent les descendants des Titans, et à propos de Cronos la préservation de Zeus, menacé d'être dévoré par son père ; à l'occasion d'Iapétos, l'histoire de son fils Prométhée, qui se fait le défenseur du genre humain

[1] V. l'Appendice.

contre Zeus, pour le malheur plutôt que pour le bonheur des mortels ; la description détaillée du combat que Zeus, ses frères et ses sœurs, guidés par les Hécatonchires, soutiennent contre les Titans ; celle de l'horrible demeure du Tartare, où les Titans sont renfermés[1] ; la rébellion de Typhée enfin, fils de la Terre et du Tartare, contre Zeus, sorte d'épilogue de la Titanomachie. La postérité de Zeus et des dieux olympiens ses alliés formait la conclusion de la Théogonie primitive.

Malgré la grande simplicité de ce plan, on peut y découvrir bien des finesses qui trahissent une intention réfléchie de la part du poète. Il aurait pu, par exemple, lier la postérité, enfantée sans union nuptiale par la Nuit (V. 211, etc.), directement à celle qu'elle engendre avec l'Érèbe : l'Éther et le Jour (V. 124) ; mais il préfère raconter d'abord le combat entre Cronos et Uranos, et la mutilation de ce dernier, parce que ces faits constituent la première rupture, pour ainsi dire, de l'ordre universel jusque-là si paisible, et qu'ils introduisent dans le monde, la colère et la malédiction personnifiées par les Erinnyes. Sans doute, la force génératrice enlevée à Uranos produit en même temps les nymphes mélies (nymphes des aulnes), c'est-à-dire les produits les plus puissants de la végétation, les géants, c'est-à-dire les manifestations les plus énergiques du genre humain, et enfin la déesse

[1] On ne saurait nier qu'elle est surchargée par les additions et les développements des rhapsodes.

de l'amour elle-même ; pourtant ce n'est qu'après ce fait violent, que la Nuit peut enfanter de son sein ténébreux tous les êtres, tels que la Mort, la Discorde, la Douleur et les Reproches, qui se rapportent aux misères de l'existence terrestre. C'est avec tout autant de raison que la famille de Pontos, si fécond en monstres, que les héros combattront dans la suite, n'est introduite qu'après le premier crime ; et si la postérité des deux Titans, Cronos et Iapétos (vers 453, 507), qu'Homère réunit aussi, se trouve placée dans un ordre différent que lors de la première mention des Titans (vers 132), cela n'est pas non plus sans intention et sans réflexion. Ici Cronos est le cadet, tout comme Zeus est, chez Hésiode, le plus jeune de ses frères, tandis qu'Homère le fait régner en vertu du droit de primogéniture. Chez Hésiode, le monde en général est conçu dans un état de développement croissant, et de même que les fils l'emportent sur les pères, ce sont aussi les derniers nés qui sont les plus redoutables, et qui se mettent à la tête du nouvel ordre de choses. La race de Iapétos, qui a rapport aux qualités et aux destinées du genre humain[1], est, au contraire,

[1] Dans l'histoire de la famille d'Iapétos, qui forme un épisode de la Théogonie, nous possédons les restes d'un poème spécial de vieux chantres sur le sort du genre humain. D'après cette œuvre profonde, Iapétos lui-même est celui qui a été précipité (de ἰάπτω, racine ΙΑΠ), c'est-à-dire le genre humain exclu de la béatitude supérieure. Parmi ses fils, Atlas et Menœtios représentent le θυμός de l'âme humaine, Atlas (de τλῆναι, ΤΛΑ), le courage patient, persévérant, auquel les dieux imposent le

placée après la postérité de Cronos, dont procèdent les dieux olympiens, parce que les actions et les destinées de ces Titans humains sont entièrement déterminées par leurs rapports avec les olympiens, qui se sont réservés à eux seuls une béatitude toujours égale.

Si donc nous ne voyons pas dans ce poème un amas désordonné de matériaux bruts, si nous croyons y apercevoir plus d'une pensée suivie et un plan réfléchi, nous ne saurions pourtant disconvenir qu'on ne trouve pas plus dans la Théogonie que dans les Œuvres et Jours, cet art perfectionné de la composition qui se trahit dans les poèmes d'Homère. Hésiode, qui conserve toujours fidèlement l'antique tradition, et qui souvent ajoute à sa poésie des vers textuels de poésies antérieures ainsi que mainte parole respectable des aïeux, paraît aussi y avoir incorporé des fragments plus étendus, des hymnes entiers même, sans beaucoup changer leur disposition, pour peu qu'ils cadrassent avec le plan de son œuvre. Ainsi il semble fort singulier que le combat des Titans ne commence pas par la décision de Zeus et des autres Olympiens de leur faire la guerre, mais avec l'en-

fardeau le plus lourd, et Menœtios (de μένος et οἶτος), l'indomptable audace, que Zeus punit en lançant Menœtios dans l'Érèbe. Prométhée enfin et Épiméthée personnifient le νους : celui-là l'esprit prévoyant, réfléchi, celui-ci la légèreté qui ne réfléchit qu'après coup ; et les dieux savent s'arranger de façon que tous les avantages conquis à l'humanité par le premier soient reperdus par le frère Epiméthée, l'irréflexion. V. L'*Etude*, du 1er volume.

chaînement de Briarée et des autres Hécatonchires par Uranos. Ce n'est qu'après le récit de leur libération par Zeus, conformément aux conseils de la Terre, que le poète nous introduit dans le combat des Titans qui durait déjà depuis longtemps. Ainsi, pour citer un autre exemple, la fin de cette partie de la Théogonie raconte l'établissement par les dieux des Hécatonchires en qualité de geôliers des Titans, et le mariage de Briarée avec Cymopoleia, fille de Poseidon. Ce Briarée, qu'Homère appelle aussi Ægéon et qui représente les mouvements et les soulèvements les plus violents de la mer, était un démon appartenant au culte de Poseidon [1]; il est à croire que dans les sanctuaires on lui chantait des hymnes qui le célébraient surtout en sa qualité de vainqueur des Titans, et qu'Hésiode a pris un de ces hymnes pour base de son récit de la Titanomachie.

Nous ne nierons pas davantage que la Théogonie n'ait reçu des additions partielles de la part des rhapsodes, comme cela était presque inévitable dans des poèmes transmis par la tradition orale. L'occasion s'en présentait surtout dans les énumérations telles que la liste des fleuves (V. 388 et suiv.) qui sont appelés fils de l'Océan. Les rivières auxquelles on s'attendrait le plus, telles que l'Asope en Béotie ou le Céphise, sont précisément celles qui ne s'y trouvent point, tandis que d'au-

[1] Poseidon s'appelait aussi, du nom des vagues tempétueuses, (αἶγες) Αἰγαῖος et Αἰγαιων.

tres qui sont en dehors des limites de la géographie homérique y figurent. C'est ainsi que nous y voyons le Phase, l'Ister, l'Éridan, le Nil, (non pas l'antique Ægyptus, mais le nom moderne) ; et ce qu'il y a de plus frappant, c'est que le passage de l'Iliade (XII, 20 et suiv.) ait été tellement mis à contribution pour cette liste nullement étendue de fleuves, que des huit petites rivières y nommées qui coulent de l'Ida vers la côte, il y en a sept dans le catalogue : preuve irréfutable que la Théogonie a reçu des additions de rhapsodes qui avaient l'habitude de réciter à côté des œuvres d'Hésiode les poèmes d'Homère.

J'ai dit que dans l'origine la Théogonie se terminait par les généalogies des dieux, c'est-à-dire au V. 962, puisque le morceau qui suit n'a été ajouté que pour servir de transition à un autre poème plus volumineux, que les rhapsodes joignaient à la Théogonie comme une sorte de suite. Car on ne peut guère admettre que le poète de ces légendes généalogiques ait eu l'idée de chanter les déesses qui, s'unissant à des mortels, avaient donné le jour à des enfants divins (tel est le sujet du fragment en question), sans faire en même temps mention des dieux qui auraient engendré des héros *sublimes* avec des femmes mortelles, cas beaucoup plus fréquent dans la mythologie grecque. Il est vrai que le dieu Dionysos et Héraclès, divinisé après sa mort, issus l'un et l'autre d'une union de ce genre, avaient déjà été nommés (V. 940); mais il y a encore un grand nombre de héros dont la généalogie manque, et qui sont au moins aussi dignes de s'y trouver que les Médéos, Phocos, Énée et autres fils de déesses. Les derniers vers de la Théogonie offrent du reste une preuve éclatante que l'on avait l'habitude d'y ajouter un poème de ce genre, puisque les femmes, que les Muses sont engagées par ces vers à célébrer, ne peuvent être que ces belles filles des hommes auprès desquelles descendirent les dieux. Nous allons voir tout à l'heure quel était le caractère de ce poème hésiodique, malheureusement perdu.

N'oublions pas que nous n'avons point encore parlé de la partie de la Théogonie qui jusqu'ici a donné le plus de peine à la haute critique ; c'est à dessein que nous en avons retardé l'analyse, parce qu'un coup d'œil sur l'ensemble du poème pouvait seul nous mettre à même de réduire cette partie, le proème, à ses éléments primitifs. Il est évident que cette introduction avec sa longueur démesurée (V. 1-115), la répétition intolérable des mêmes idées ou du moins de pensées fort analogues, et l'incohérence incontestable de plusieurs passages, n'a pu être le commencement authentique de la Théogonie. Il semble plutôt que l'on y ait accumulé tout ce que les aèdes béotiens avaient produit en fait de louanges des Muses. Il n'est cependant pas nécessaire d'avoir recours à des hypothèses très-savantes, pour expliquer la composition de ce morceau confus, ni de supposer que l'on ait fondu à dessein plusieurs petits proèmes pour en former un plus grand. On peut se l'expliquer plus

tres qui sont en dehors des limites de la géographie homérique y figurent. C'est ainsi que nous y voyons le Phase, l'Ister, l'Éridan, le Nil, (non pas l'antique Ægyptus, mais le nom moderne) ; et ce qu'il y a de plus frappant, c'est que le passage de l'Iliade (XII, 20 et suiv.) ait été tellement mis à contribution pour cette liste nullement étendue de fleuves, que des huit petites rivières y nommées qui coulent de l'Ida vers la côte, il y en a sept dans le catalogue : preuve irréfutable que la Théogonie a reçu des additions de rhapsodes qui avaient l'habitude de réciter à côté des œuvres d'Hésiode les poèmes d'Homère.

J'ai dit que dans l'origine la Théogonie se terminait par les généalogies des dieux, c'est-à-dire au V. 962, puisque le morceau qui suit n'a été ajouté que pour servir de transition à un autre poème plus volumineux, que les rhapsodes joignaient à la Théogonie comme une sorte de suite. Car on ne peut guère admettre que le poète de ces légendes généalogiques ait eu l'idée de chanter les déesses qui, s'unissant à des mortels, avaient donné le jour à des enfants divins (tel est le sujet du fragment en question), sans faire en même temps mention des dieux qui auraient engendré des héros *sublimes* avec des femmes mortelles, cas beaucoup plus fréquent dans la mythologie grecque. Il est vrai que le dieu Dionysos et Héraclès, divinisé après sa mort, issus l'un et l'autre d'une union de ce genre, avaient déjà été nommés (V. 940) ; mais il y a encore un grand nombre de héros dont la généalogie manque, et qui sont au moins aussi dignes de s'y trouver que les Médéos, Phocos, Énée et autres fils de déesses. Les derniers vers de la Théogonie offrent du reste une preuve éclatante que l'on avait l'habitude d'y ajouter un poème de ce genre, puisque les femmes, que les Muses sont engagées par ces vers à célébrer, ne peuvent être que ces belles filles des hommes auprès desquelles descendirent les dieux. Nous allons voir tout à l'heure quel était le caractère de ce poème hésiodique, malheureusement perdu.

N'oublions pas que nous n'avons point encore parlé de la partie de la Théogonie qui jusqu'ici a donné le plus de peine à la haute critique ; c'est à dessein que nous en avons retardé l'analyse, parce qu'un coup d'œil sur l'ensemble du poème pouvait seul nous mettre à même de réduire cette partie, le proème, à ses éléments primitifs. Il est évident que cette introduction avec sa longueur démesurée (V. 1-115), la répétition intolérable des mêmes idées ou du moins de pensées fort analogues, et l'incohérence incontestable de plusieurs passages, n'a pu être le commencement authentique de la Théogonie. Il semble plutôt que l'on y ait accumulé tout ce que les aèdes béotiens avaient produit en fait de louanges des Muses. Il n'est cependant pas nécessaire d'avoir recours à des hypothèses très-savantes, pour expliquer la composition de ce morceau confus, ni de supposer que l'on ait fondu à dessein plusieurs petits proèmes pour en former un plus grand. On peut se l'expliquer plus

simplement en s'en tenant à quelques indications des anciens[1]. Le proème primitif contenait la belle histoire déjà citée de la visite des Muses sur l'Hélicon et la consécration d'Hésiode par la branche de laurier. Ce récit devait être suivi du passage qui raconte leur retour à Olympe, où elles chantent leur père Zeus, vainqueur de Cronos, maître et ordonnateur actuel du monde, et c'est à ce passage que pouvait se rattacher fort naturellement l'invocation aux Muses, par laquelle le poète les engage à annoncer l'origine et les générations des dieux. D'après cela les vers 1-35, 68-74, 104-115 formeraient l'introduction primitive, où le fil n'est interrompu que par le dernier appel aux Muses, un peu surchargé par la répétition de la même pensée sous une forme presque identique. Quant aux morceaux intercalés, le premier (V. 36-67) forme un hymne à part, qui célèbre les Muses comme chanteuses olympiennes engendrées par Zeus dans la Piérie voisine de l'Olympe, et n'a aucun rapport avec la Théogonie. Tout ce qu'on y cite de chants des Muses sur l'Olympe, — poèmes sur les dieux anciens et nouveaux, hymnes à Zeus en particulier, poésies sur les races héroïques et le combat des géants, — se rapporte aux matières épiques, traitées par les

[1] D'après Plutarque (T. II, p. 743, s. ed. Francof.), l'histoire de la naissance des Muses, prise dans les poèmes d'Hésiode, c'est-à-dire v. 36-67 de notre proème, se chantait comme un hymne particulier, et Aristophane, le grammairien alexandrin (scholies au v. 68), prétend que le voyage des Muses à l'Olympe suivait leurs danses sur l'Hélicon.

poètes de l'école béotienne ; et ce qui précède contient même une allusion aux chants prophétiques des poètes de l'école d'Hésiode [1]. Cet hymne aux Muses était par conséquent éminemment propre à ouvrir non-seulement un poème épique, mais, tout comme les plus grands des hymnes des Homérides, le concours entier des aèdes béotiens à une fête quelconque.

On ne chantait pas seulement les Muses au début (le proème nous le dit lui-même, v. 34), mais encore à la fin du poème, et il devait y avoir des chants béotiens, où les poètes abandonnaient le sujet principal de leur épopée, pour recommencer les louanges des Muses. Rien ne pouvait mieux convenir à une telle péroraison poétique qu'une harangue du poète aux princes éminents dans la foule attentive, pour leur montrer combien, eux aussi, avaient besoin de l'aide des Muses au tribunal et dans l'assemblée du peuple, et pour leur recommander le respect des divinités du chant et de leurs serviteurs, une des préoccupations constantes d'Hésiode. Or, le second morceau (V. 75-103) inséré dans le proème se trouve être précisément de cette nature, et devait produire un effet excellent à la fin de la Théogonie, puisqu'il ramène pour ainsi dire à la vie réelle la poésie, tout absorbée jusque-là par la contemplation des générations divines, et qu'il rappelle le regard, fixement dirigé vers les régions célestes et les sujets surnaturels,

[1] Εἰρεῦσαι τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα.

à la perspective ordinaire des affaires humaines, tandis que ce fragment paraît, dans l'introduction de la Théogonie, comme un hors-d'œuvre fâcheux. S'il n'est pas resté à sa véritable place, après le vers 962, c'est parce que l'on y avait ajouté le passage de transition sur les déesses unies à des mortels, pour servir d'introduction au récit des amours entre les dieux et les mortelles, et que la Théogonie se trouvait ainsi continuée à l'infini. Il n'y avait donc pas d'autre moyen pour un rédacteur, chargé de mettre ces fragments, conservés en même temps que la Théogonie, en rapport avec le reste du poème, que d'intercaler dans la préface l'Hymne aux Muses et l'Epilogue, ce qui n'a toutefois pu avoir lieu qu'à une époque, où le tact et le sens de l'art épique s'étaient déjà fort effacés [1].

Quand on essaie d'établir le rapport qui existe entre les Œuvres et Jours de la Théogonie, on est frappé de l'affinité de caractère et de style qui règne dans ces deux poèmes. Et pourtant qui oserait affirmer que cette affinité soit assez grande, pour qu'on puisse attribuer les deux poèmes au même individu, plutôt qu'à une famille ou école d'aèdes ? Sans doute, l'auteur de la Théogonie veut passer pour le même qui fit les Œuvres et Jours, cet habitant de l'Hélicon, élevé dans la vie des champs, sacré poète par les Muses elles-mêmes ; sans doute l'Hésiode primitif, le chef de cette famille d'aèdes, était sorti de la vie active ; ce qui n'empêche pas que ses successeurs aient pu faire métier de leur art. Ce qui est plus curieux, c'est que l'esprit domestique et économique du poète des Œuvres et Jours perce à travers la Théogonie toutes les fois que le sujet s'y prête, comme dans le mythe de Prométhée et d'Epiméthée. La forme sous laquelle il se présente diffère, à vrai dire, dans la Théogonie et dans les Œuvres et Jours : ici c'est la boîte de Pandore qui contient tous les maux qui assaillent la vie humaine ; tandis que là, cette charmante fille, comblée par les dieux de tous les dons, ne porte tant de maux au monde que parce que d'elle descend le sexe féminin. Le vieux poète cependant, dont l'esprit malin perce à travers sa naïveté, ne prend pas ce malheur par le côté moral, mais par le côté pratique : il ne se plaint pas des séductions sensuelles ou des passions dont le sexe serait cause, il regrette seulement que les femmes ne servent, comme les faux-bourdons dans la ruche, qu'à manger le fruit du travail des autres, au lieu de l'augmenter.

[1] Il est certain d'ailleurs, qu'il existait encore une rédaction toute différente de la *Théogonie*, dans laquelle se trouvait ajouté à la fin un morceau, qui faisait remonter la naissance d'Héphæstos et d'Athéné a une querelle entre Zeus et Héré. Le témoignage de Chrysippe à cet égard est explicite. Galien, *de Hippocratis et Platonis dogm.*, III, 8, p. 349 et suiv.

Il pourrait sembler surprenant que cette même école, accoutumée à traiter le beau sexe avec une humeur aussi satirique, ait produit des épopées de mythologie héroïque qui célébraient précisément les femmes de l'antiquité, et qui rattachaient une grande partie de la tradition héroïque

à des noms d'héroïnes célèbres. Mais l'école d'Hésiode a pu tirer de faits particuliers et de certaines institutions politiques, le motif de ces énumérations élogieuses de femmes illustres.

Les Locriens, voisins des Béotiens, possédaient une noblesse qui se composait de cent familles, toutes fondant leurs titres, selon Polybe, sur leur descendance d'héroïnes. C'est ainsi que Pindare, dans sa neuvième olympienne, nomme Protogénéia l'aïeule des rois d'Opunte. Et que la terre des Locriens ait été une sorte de seconde patrie pour la poésie hésiodique, on le voit par le fait, que le poète, d'après une tradition, citée même par Thucydide (III, 96), était supposé avoir été enterré dans le sanctuaire de Zeus Néméen près Œnéon. Le territoire d'Œnéon touche à celui de Naupacte, qui appartenait primitivement aux Locriens, et il n'est pas douteux que, s'il est question d'un tombeau du poète dans le pays de Naupacte (Pausan. IX, XXVIII, 3), on n'entende par là ce même sépulcre qui se trouvait près d'Œnéon. Chose singulière et digne de remarque, Naupacte elle aussi devint le berceau d'un poème épique, appelé les Naupactia, et dans lequel on célébrait les femmes de l'âge héroïque[1]. — De tout cela résulte que c'était d'une branche locrienne de l'école hésiodique

[1] Pausanias (X, XXXVIII, 6) le désigne par l'expression même qui était d'usage pour le poëme hésiodique, ἔπη πεποιημένα ἐς γυναῖκας (celui d'Hésiode était qualifié de τὰ ἐς γυναῖκας ᾀδόμενα). Il ressort de plusieurs allusions que les Naupacties chantaient surtout les filles de Minyas, ainsi que Médée, et qu'il y était souvent question de l'expédition des Argonautes.

que procédait le « *Maître Frauenlob* » qui composa les Éées[1].

Ce grand poème, nommé Éée ou grandes Éées (Μεγάλαι Ἠοῖαι), est appelé ainsi, parce que les morceaux détachés commencent tous par Ἠ̓ οἵη, *aut qualis*. Nous n'en possédons que cinq, et dans tous les cinq ces paroles se rapportent à une héroïne aimée d'un dieu et mère d'un héros[2]. On en peut conclure que le commencement de la série entière a pu être quelque chose de ce genre : « On ne reverra plus des femmes comme celles du temps passé, dont la beauté et les charmes étaient *tels, qu'ils* étaient irrésistibles même pour les dieux de l'Olympe. » C'est à cette phrase que devaient se rapporter tous les chants isolés, comme autant de gigantesques propositions incidentes, dont le ἤ

[1] *Maître Frauenlob* (louange des femmes) — ainsi nommé non pas, comme Otf. Müller semble le croire, parce qu'il célébrait les femmes, mais parce qu'il défendait le mot *Frau* contre le mot *Weib*, donné aux femmes allemandes — fut un célèbre troubadour de la fin du treizième siècle. On peut le considérer comme le dernier des *Minnesinger* (poètes d'amour, poètes chevaliers) et le premier des *Meistersänger* (maîtres chantres, poètes bourgeois) de l'Allemagne. On montre encore à Mayence sa tombe, où le portèrent, dit-on, les jeunes filles de la ville vêtues de blanc. — K. H.

[2] Les vers conservés (qu'on trouve dans les collections de fragments d'Hésiode, de Gaisford, Göttling, et autres) se rapportent à Coronis, mère d'Asclépios du fait d'Apollon ; à Antiope, mère de Zéthos et d'Amphion, par Zeus ; à Mécionice, mère d'Euphémus, par Poseidon ; et à Cyrène, mère d'Aristée, par Apollon. Quant au fragment sur Alcmène, voy. le texte.

οἵη était le lien d'union avec les premiers vers. Les cinquante six vers qui forment l'introduction du petit poème, « le Bouclier d'Héraclès », et qui, — ainsi qu'on le voit dès le premier vers, — appartiennent aux Éées, en sont le fragment le plus important, et celui où l'on apprend le mieux à connaître le plan des différentes parties. Il s'agit ici d'Alcmène, non de son origine, ni de ses destinées premières pourtant, mais de son séjour à Thèbes, où elle avait suivi Amphitryon, son époux, obligé de fuir la patrie. C'est à Thèbes en effet que le père des dieux et des hommes venait nuitamment partager sa couche, et qu'il engendra avec elle le plus grand de tous les héros, celui qui détournait le malheur : Héraclès. Le poète tient cependant à célébrer la beauté, la grâce, l'esprit et l'amour conjugal d'Alcmène, bien qu'il ne nous en donne point l'histoire complète ; et nous pouvons conclure des fragments détachés que nous possédons encore de la suite de cette partie des Éées, qu'il se plaisait, en racontant les hauts faits d'Héraclès, à revenir souvent sur Alcmène, et qu'il décrivait, avec une prédilection marquée, les rapports de la mère et du fils, l'admiration de celle-là pour le héros, le chagrin et les soucis qu'elle éprouva de voir de si rudes labeurs imposés à son enfant[1]. Il est donc permis d'en inférer les principes d'après lesquels le sujet des Éées était traité dans son ensemble.

[1] Un beau passage de ce genre est celui qui contient les paroles d'Alcmène à son fils :

Ὦ τέκνον, ἦ μάλα δή σε πονηρότατον καὶ ἄριστον
Ζεὺς ἐτέκνωσε πατήρ

Sur les fragments de cette partie des Éées, voy. *les Doriens* d'Ot. Müller, II, p. 478 (2e éd., p. 461 et s.)

L'examen de la nature et de l'étendue des Éées offre cependant de grandes difficultés, à cause de l'obscurité qui plane encore, malgré toutes les recherches faites à ce sujet, sur le rapport qu'avait ce poème avec les Κατάλογου γυναικῶν ou Catalogues des femmes. Car tantôt ce dernier poème est considéré comme identique avec celui des Éées, — c'est ainsi que les scholies sur Hésiode placent dans le quatrième livre des Catalogues ce fragment même qui traite d'Alcmène, et dont le commencement seul suffirait à prouver qu'il appartient aux Éées ; — tantôt on fait une distinction entre eux et l'on oppose les uns aux autres les récits des deux poèmes[1]. On représente aussi les Catalogues comme un poème historico-généalogique, ce qui ne s'accorde nullement avec le plan des Éées, — d'après lequel les femmes seules qui avaient inspiré de l'amour aux divinités pouvaient y figurer, — mais ce qui cadre parfaitement avec le récit du premier livre des Catalogues, où Pandore, la première femme selon la tradition de la Théogonie, donne à Prométhée un fils : Deucalion, dont on tirait l'origine des ancêtres de la nation

[1] V. les scholies sur Apollonius de Rhodes, II, 181. Aussi le Κατάλογος Λευκιππιδῶν, où Arsinoë, fille de Leucippe, a pour fils, conformément à la légende messénienne : Asclépios, était-il en contradiction avec le chant des Éées, où Coronis figure comme mère d'Asclépios. V. les scholies de la *Théogonie*, v. 142.

hellénique. On est donc obligé d'admettre que les Éées et les Catalogues étaient dans l'origine des poèmes de plan et de sujet divers, qu'ils étaient seulement consacrés l'un et l'autre à la célébration des femmes de l'âge héroïque, et que cette communauté de sujet donna par la suite occasion à une rédaction dans laquelle les deux poèmes furent fondus.

Il est facile d'imaginer combien les poèmes de ce genre devaient, par leur manque de cohésion, tenter à insérer des morceaux nouveaux, et il ne faut pas nous étonner que les Éées, dont la première origine remonte à un temps fort reculé, aient encore reçu des additions vers la 40[me] olympiade. En tous cas, il est certain que le fragment sur Cyrène, vierge thessalienne, enlevée par Apollon et conduite en Libye, où elle donna le jour à Aristée, n'a pu être composé qu'après la fondation de Cyrène en Libye (37[me] olymp.). Car le mythe entier n'a pu se former que par l'établissement des Grecs de Théra, parmi lesquels se trouvaient des familles nobles d'origine thessalienne [1].

Il est encore moins possible de donner une idée complète des autres poèmes, qui dans l'antiquité allaient sous le nom d'Hésiode.

La *Mélampodie* était, pour ainsi dire, l'expression héroïque de ce prophétisme de la poésie d'Hésiode, dont nous connaissons déjà la forme didactique.

[1] Voy. à ce sujet *Orchomenos und die Minyer* d'Otf. Müller, c. XVII, p. 340 à 360. — K. H.

Elle traitait du célèbre prince, prêtre et devin des Argiens : Mélampus, et comme on en faisait descendre la plupart des prophètes de quelque renom dans la mythologie, le poète hésiodique, avec sa prédilection marquée pour les développements généalogiques, n'aura pas manqué de s'étendre sur la race entière des Mélampodides.

Le nom seul de l'*Ægimios* d'Hésiode dénote déjà que cette épopée traitait du prince légendaire des Doriens, ami et allié d'Héraclès, dont il avait adopté le fils, Hyllos, pour l'élever avec ses propres enfants, Pamphylos et Dyman, tradition qui se rapportait à la division des Doriens en trois races ou phyles : les Hylléens, les Pamphyléens et les Dymanéens. Les fragments prouvent en effet que ce poème contenait les légendes nationales des Doriens, et la partie des mythes d'Héraclès qui s'y rattachait, bien qu'il soit difficile de se faire une idée suffisamment précise du plan de l'œuvre.

Il y a encore un autre genre d'ouvrages attribués à Hésiode, qui sont d'un grand intérêt. Ce sont ces petites épopées que l'on pourrait appeler *épyllies* où, au lieu d'un cycle entier de mythes ou d'un événement très compliqué, c'est un fait isolé de la mythologie héroïque qui forme le sujet ; et ce fait est généralement de nature à se prêter plutôt à des tableaux gais et touchants qu'au récit soutenu et sublime.

Le *Mariage de Céyx*, le fameux prince de Trachine, ami d'Héraclès, appartenait à ce genre de poèmes, ainsi que le sujet analogue de l'*Épitha-*

lame de Pelée et de Thétis. On pourrait y ajouter aussi la *Descente aux enfers de Thésée et de Pirithoüs*, si toutefois l'aventure des deux héros n'y figurait pas comme simple introduction à une description, d'un caractère tout religieux, de l'Hadès (Enfers), qui en est la chose essentielle. Le seul de ces épyllies qui se soit conservé, le *Bouclier d'Héraclès*, fournit la meilleure occasion de nous faire une idée de ce genre de poèmes. Il ne s'agit ici que d'une aventure isolée du héros, de son combat avec Cycnus, fils d'Arès, près du sanctuaire d'Apollon à Pagases; car il est évident pour tout lecteur intelligent, que les cinquante-six premiers vers, tirés des Éées, n'y figurent que parce que le poème avait été transmis sans introduction. Il n'y a d'autre rapport entre ces deux fragments que le récit dans l'un de la généalogie du héros, dont l'autre raconte ensuite une aventure isolée. On aurait pu de même, et peut-être avec plus de raison, le faire précéder par un hymne à Héraclès.

La partie de tout le morceau qui est travaillée avec le plus de soin est la description du bouclier d'Héraclès : on dirait presque que tout le poème n'a été composé que pour cette description. Elle a évidemment été motivée par celle du bouclier d'Achille dans l'Iliade, mais elle est très-originale et composée dans un esprit tout à fait hésiodique. Car, tandis que les ornements du bouclier d'Achille sont d'un ordre tout idéal et ne peuvent être qu'une invention purement poétique, le bouclier d'Héraclès présente les sujets qui occupaient réel-

lement et authentiquement les premiers artistes grecs qui aient travaillé à des reliefs en bronze et à d'autres ornements décoratifs de ce genre[1] ; aussi n'est-il guère possible de placer la composition du Bouclier d'Hésiode avant les olympiades, car il n'y a point trace avant cette époque d'œuvre d'art

[1] Le bouclier d'Achille montre dans le centre, du côté convexe, un dessin de la terre, du ciel et de la mer : dans les deux bandes qui l'entourent deux villes, l'une occupée des travaux de la paix, l'autre assiégée; puis, dans un champ qu'il faut se représenter dans une troisième bande concentrique, des scènes rustiques et enjouées, semailles, moissons, vendanges, pâturages, troupeaux de brebis, danses de chœurs ; enfin dans le cercle extrême, l'Océan. Le poète se plait à orner cet instrument du sanglant métier de la guerre, des représentations les plus riantes de la paix, et n'a aucun égard à ce que les sculpteurs de son temps pouvaient être capables de faire. Le poète hésiodique, au contraire, place au milieu du bouclier d'Hercule l'image terrible d'un dragon (δράκοντος φόβον) entouré de douze serpents enroulés, absolument comme on applique ailleurs le Gorgonéion, ou la tête de Méduse (sur les boucliers tyrrhéniens on trouve aussi d'autres têtes monstrueuses) ; un combat de sangliers et de lions occupe la bordure, comme cela est souvent le cas dans des reliefs et des vases grecs. La première bande principale qui entoure ce morceau central se divise en quatre champs, dont deux contiennent des objets pacifiques, de sorte que le bouclier entier a un côté belliqueux et un côté paisible ; car on y voit la bataille des Centaures, une danse de chœurs à l'Olympe, un port et des pêcheurs, Persée et les Gorgones. Or le premier et le dernier de ces sujets, nous savons que l'art plastique des Grecs s'y essaya tout d'abord. La bordure extérieure (ὑπὲρ αὐτέων, v. 237) est occupée par la ville pacifique et la ville guerrière, dont le poète emprunte l'idée à Homère, tout en la développant beaucoup et en la chargeant, il faut l'avouer, de trop de remplissage. Quant au bord extérieur, c'est également l'Océan qui l'entoure. Cf. O. Müller *Kl. d. Sch.*, II, p. 615-634. (V. l'*Appendice*)

de cette nature. D'un autre côté, il ne peut être postérieur à la 40me olympiade, puisque Héraclès y paraît encore avec le costume et les armes des autres héros, tandis que vers cette époque les poètes commencèrent à le représenter différemment et à lui prêter la massue et la peau du lion [1].

Toute cette catégorie des épyllies semble un reste de l'antique usage des aèdes de choisir certains points dans l'histoire de l'âge héroïque pour égayer une heure du festin; car les compositions plus étendues qu'on fit de la réunion de ces petits poèmes appartiennent à une époque postérieure. D'autre part, c'est justement à ces épyllies hésiodiques que se rattache la poésie lyrique, celle de Stésichore au moins, qui se rapproche plus que tout autre de l'épopée. Ce poète allait souvent jusqu'à choisir les mêmes sujets, tels que Cycnus et autres, pour les représenter dans des chants de chœur étendus, non sans quelques réminiscences d'Hésiode. Il est plus que probable que la tradition, qui faisait de Stésichore un fils d'Hésiode, devait son origine à ce rapport intime entre l'épopée de l'un et la poésie lyrique de l'autre; car Stésichore vécut bien plus tard que l'aïeul véritable de l'école hésiodienne.

Quant aux autres poèmes hésiodiques mentionnés par les grammairiens grecs, les uns sont douteux, puisque les écrivains plus anciens n'en ont point parlé; le titre des autres ne permet pas de

[1] V. le chapitre suivant, à propos de Pisandre.

conjecturer quel sujet et quel plan ils peuvent avoir eu; de sorte qu'ils ne servent guère à donner une idée plus complète du ton et du caractère de la poésie hésiodique.

CHAPITRE IX

LES AUTRES POÈTES ÉPIQUES.

Si grand que fût le nombre des chants que l'antiquité attribuait à Homère, — parce qu'ils formaient des suppléments à l'Iliade et à l'Odyssée, — et de ceux qu'elle comprenait sous le nom fort élastique d'Hésiode, ils ne forment que la moitié environ de toute la littérature épique des Grecs anciens. Pendant plusieurs siècles l'hexamètre resta la seule forme régulière de la poésie, le récit des événements légendaires, le principal délassement du peuple. La mythologie héroïque était d'une richesse inépuisable dès qu'on entrait dans les traditions spéciales des villes et des familles. Il était donc fort naturel que, dans les contrées les plus éloignées de la Grèce, des poètes se soient occupés à donner une forme poétique à cette matière légendaire, ne fût-ce que pour l'amusement de leurs compatriotes

particuliers, et qu'ils aient essayé d'imiter tantôt le style homérique, bien difficile à égaler, tantôt celui d'Hésiode, où l'on pouvait plus aisément atteindre. La plupart de ces poèmes n'avaient évidemment d'autre intérêt que celui du sujet et cet intérêt lui-même disparut dès que les lolographes eurent résumé ces traditions dans des écrits plus courts. Aussi n'est-ce que rarement qu'un savant ancien, particulièrement versé en mythologie, s'est occupé de ces épopées. Il est encore aujourd'hui d'une grande importance pour les recherches mythologiques de poursuivre toute mention de poèmes, tels que la *Phoronide* ou la *Danaïde*, dont les auteurs sont inconnus, mais qui contenaient les traditions les plus anciennes sur Argos; toutefois, pour une histoire de la littérature qui cherche à donner une idée vivante du caractère des œuvres, ce ne sont là que des noms assez vides et insignifiants. Les données que nous possédons sur un très-petit nombre de ces poètes épiques, suffisent cependant à indiquer d'une manière générale le sens dans lequel ils ont écrit.

C'est ainsi que l'on peut prouver de plusieurs d'entre eux, qu'ils se servaient du fil des généalogies, afin, comme le faisait l'auteur des Catalogues hésiodiques, d'y rattacher des mythes qui n'avaient aucun lien commun et s'étendaient souvent sur plusieurs générations. Les œuvres du Spartiate Cinéthon[1], qui vivait vers la 5me olympiade avaient,

[1] Sur Cinéthon, Eumélos, Asios, etc., voyez l'excellent ouvrage

selon Pausanias, un plan généalogique, et il est probable que, vu le plaisir que les Spartiates prenaient aux traditions héroïques, ses œuvres traitaient surtout des cycles de mythes qui offraient un intérêt patriotique. L'*Héraclée*, qui est rarement citée, avait peut-être pour objet principal de prouver la descendance des princes doriens d'Héraclès, et son *Œdipodée* a pu également être motivée par la circonstance que Proclès et Eurysthène, les premiers rois de Sparte, descendaient par leur mère, Argia, des rois cadméens de Thèbes.

Il est singulier que *la petite Iliade*, celle des épopées cycliques qui se rattachait le plus directement à Homère, ait été attribuée à Cinéthon [1], et qu'un autre de ces poèmes, *les Retours*, ait également passé pour l'œuvre d'un poète péloponésien, Eumélos de Corinthe; fort à tort, sans doute, dans l'un et dans l'autre cas, puisque, s'ils avaient appartenu à ce groupe de poètes qui complétèrent, en les imitant, les épopées d'Homère, ils se seraient au moins approprié un tout autre système de composition que celui qu'exigeaient les recueils généalogiques des mythes péloponésiens. Eumélos était Corinthien de la famille régnante des Bacchiades, et l'époque de sa vie correspond à la fondation de Syracuse (d'après l'hypothèse généralement ad-

de Marckscheffel, *Hesiodi, Eumeli, Cinæthonis, Asii, et carminis Naupactii fragmenta*, Lipsiæ, 1840. — K. H.

[1] V. les *Scholia vaticana ad Eur. Troad.*, 822, Eumélos (écrit par erreur Eumolpus) est cité comme auteur du Νόστος par les *Scholia Pindar.*, Ol., XIII, 31.

mise, 11me olymp.). On possédait sous son nom des poèmes *généalogiques* et *historiques*, dénominations par lesquelles il ne faut point entendre la manière, si fort à la mode plus tard, de transformer violemment les merveilles des fables en histoire ordinaire, mais simplement le récit chronologique des traditions de telle ville ou de telle race. A juger d'après des fragments, les *Corinthiaca* d'Eumélos et même l'*Europia*, qui rattachait sans doute une foule de vieilles traditions à la généalogie d'Europe, appartenaient à ce genre. L'idée que les anciens se faisaient de la manière d'Eumélos, est cependant loin d'être aussi nette et claire que l'on pourrait le conclure de là, puisqu'il existait aussi une *Titanomachie*, dont Athénée n'ose décider s'il faut l'attribuer au Corinthien Eumélos ou à Arctinos de Milet. Qu'un tel doute ait pu exister à propos de ces deux poètes, l'un cyclique, auteur de l'*Æthiopide*, l'autre poète généalogique, est une preuve par trop évidente de l'incertitude des jugements littéraires de ce temps et du peu de solidité que ce terrain offre à la critique élevée. Pausanias ne reconnaît pour authentique, parmi les œuvres attribuées à Eumélos, qu'un *prosodion* ou chant de salutation, composé pour les Messéniens à l'occasion d'une mission sacrée au temple de Délos. Il est hors de doute que cet hymne épique en dialecte dorien, appartient vraiment à l'époque où Messène, indépendante et prospère, n'avait pas encore entrepris la première guerre avec les Lacédémoniens, qui commença à la 9me olym-

piade [1]. Pausanias attribue aussi à Eumélos les vers épiques qui servaient de légende aux bas-reliefs du célèbre objet d'art, connu sous le nom de la *boîte de Cypsélus*. Mais il ne serait pas difficile de démontrer que vers et bas-reliefs furent composés beaucoup plus tard, sous le règne des Cypsélides à Corinthe [2].

Pausanias cite souvent un troisième poète généalogique, Asios de Samos, qui écrivit des poèmes

[1] L'endroit qu'en cite Pausanias (IV, XXXIII, 3) :

> Τῷ γὰρ Ἰθωμάτᾳ καταθύμιος ἔπλετο Μοῖσα
> Α καθαρὰ καὶ ἐλεύθερα ἄσματ' (?) ἔχοισα,

paraît vouloir dire que la Muse d'Eumélos, qui composa le *Prosodion*, avait plu aussi au Zeus Ithomate, c'est-à-dire qu'elle avait remporté le prix au concours de musique des Ithomées de Messénie.

[2] Pausanias part du point de vue, que cette boîte est la même dans laquelle Cypsélus enfant fut caché par sa mère Labda, pour le dérober aux poursuites des Bacchiades, et que les Cypsélides consacrèrent plus tard en souvenir à Olympie. Mais, abstraction faite de ce que toute cette fable n'est point un fait historique, et qu'elle doit probablement s'expliquer par l'étymologie du nom Κύψελος, de κυψέλη, boîte, il est parfaitement incroyable qu'un objet aussi précieux, aussi richement orné de reliefs d'art, ait servi à Labda de meuble ordinaire. Il est bien plus probable que les Cypsélides, à l'époque de leur prospérité et de leur règne (après la 30me ol.), aient fait faire, entre autres dons précieux, cette boîte en vue de la consacrer au temple d'Olympie, et qu'ils aient voulu, par le nom de la boîte (κυψέλη), rappeler qu'ils en étaient les donataires, ainsi que cela se pratiquait sur les médailles grecques par les emblèmes parlants. Ce qui confirmerait encore cette date récente, c'est que Héraclès y est représenté dans un costume spécial et distinctif (σχῆμα), et non dans le costume ordinaire des héros, comme sur le *bouclier* d'Hésiode.

remplis d'allusions à sa patrie ionienne. Il paraît même qu'il y trouva l'occasion de parler du temps où il vivait, s'il faut en juge rd'après la belle description du riche costume que portèrent les Samiens dans une procession solennelle au temple de leur patronne Héra. — Le poète Chersias d'Orchomène fit un recueil de traditions nationales et de généalogies béotiennes ; il était, selon Plutarque, contemporain des sept sages, et son épitaphe, dont il a été question plus haut, nous le montre grand admirateur d'Hésiode.

Si tous les héros, grands et petits, dont la légende populaire avait conservé le nom, trouvèrent une place dans cette littérature épique inépuisable, il peut paraître étonnant que celui dont le nom se rattache à la moitié de la mythologie héroïque des Hellènes, et que toutes les races grecques semblent avoir contribué à illustrer par des exploits prodigieux (bien plus grands que ceux accomplis par tous les héros réunis contre Troie), il est curieux qu'Héraclès n'ait pas été célébré par une épopée quelconque qui eût répondu à sa grandeur. Les œuvres d'Homère cependant font deviner l'étendue de ce cycle de mythes, et permettent de conclure que l'on avait l'habitude de composer des poèmes plus petits, des épyllies, sur des aventures isolées du héros errant et éprouvé. Telle était sans doute la *Prise d'Œchalie* dont Homère, selon la tradition, fit présent à un de ses amis, Créophile de Samos, probablement le chef d'une famille de rhapsodes samiens. Ce poème racontait comment

Héraclès, pour se venger d'une injure qui lui a été faite par Eurytos et ses fils, prend la ville de ce prince, Œchalie, le tue avec ses fils et enlève sa fille Iolé. Ce mythe, qui touche en quelque sorte à l'Odyssée, puisque le poète y fait remonter le fameux arc d'Ulysse à Eurytos, l'archer le plus célèbre de son temps, fut sans doute, à cause de cela même et dès une époque fort reculée, le sujet d'un poème épique spécial, composé par d'antiques Homérides, et qui paraît ne pas avoir été indigne du nom d'Homère.

D'autres parties de la tradition d'Héraclès avaient trouvé place dans les poèmes plus étendus d'Hésiode, tels que les Éées et les Catalogues, et le Lacédémonien Cinéthon a pu tirer de l'obscurité mainte tradition peu connue auparavant ; mais il manquait toujours à ce cycle cette idée fondamentale que réveille aujourd'hui dans chacun de nous le nom d'Héraclès, grâce aux poètes et aux œuvres d'art qui nous sont familiers. Cette idée ne pouvait se former qu'après qu'on eut réuni les combats des héros contre les animaux, tels que les racontaient les légendes locales, spécialement dans le Péloponèse, qu'on les eût revêtues de tous les ornements de la poésie, et que la figure du héros se fût ainsi dessinée, de manière à prendre une physionomie entièrement différente de celle des autres héros. C'est alors que, sans avoir besoin de casque, de cuirasse et de bouclier d'airain, sans aucune des armes offensives exigées par la guerre héroïque, se fiant à la seule force de ses membres,

se servant de l'arme la plus simple, la massue, et protégé uniquement par la peau du lion, sa première conquête, il exerce une sorte de gymnastique en face des monstres qu'il est destiné à vaincre, et contre lesquels il faut avoir recours, tantôt à la rapidité de la course et du saut, tantôt à tous les efforts du pugilat et à toutes les ressources de la lutte.

Le poète qui transforma de la sorte l'idée d'Héraclès, et qui interrompit ainsi, avec grand succès sans doute, la monotonie des combats héroïques ordinaires était Pisandre, de Camiros en l'île de Rhodes, placé généralement vers la 33me olympiade, bien que l'époque de sa maturité soit probablement d'une date un peu plus récente. Les citations de son *Héraclée* se rapportent presque toutes aux travaux bien connus, à ces *tâches* qu'Eurysthée avait imposées au héros et que l'on nommait Ἡρακλέους ἆθλοι. Il est même probable que le nombre de douze, — conservé rigoureusement par tous les écrivains ultérieurs, même lorsqu'ils diffèrent entre eux quant à l'objet des divers travaux, — nombre devenu fixe dans l'art plastique dès les temps de Phidias, date de Pisandre. Si les premiers de ces douze combats ont un certain caractère pastoral et qui rappelle l'idylle, les derniers, au contraire, prêtaient à de hardis jeux d'imagination et à des contes merveilleux et bizarres, et Pisandre sut en tirer un excellent parti. C'est ainsi que le mythe d'après lequel Héraclès, dans une expédition contre Géryon, aurait traversé l'Océan dans une coupe du Soleil,

paraît pour la première fois dans le poème de Pisandre, qui fut peut-être amené à cette invention par des symboles du culte du soleil, religion nationale de Rhodes. Une originalité bien soutenue dans tout le cours du poème fut sans doute la raison qui détermina les grammairiens Alexandrins à mettre, dans le canon des poètes épiques, Pisandre à côté d'Homère et d'Hésiode, honneur qu'ils n'accordèrent à aucun de ceux que nous avons nommés.

La poésie épique des Grecs, qui commençait à prendre un caractère aride et prosaïque en dégénérant en généalogie, fut ranimée de la sorte et se fraya de nouvelles voies, mais cet esprit nouveau aurait-il pénétré la poésie épique, si les poètes avaient continué à se mouvoir dans l'ornière de leur antique poésie héroïque et si, en attendant, d'autres genres de poésie ne se fussent pas formés et n'eussent attiré l'attention des Grecs, en leur faisant sentir le côté poétique d'émotions et de sentiments tout autres que ceux éveillés par la poésie épique? Quels furent ces nouveaux genres de poésie qui surgirent d'abord à côte de l'épopée et en rivalité avec elle, c'est ce que nous allons voir [1].

[1] Quelques poëmes épiques, tels que la *Minyade*, l'*Alcméonide*, la *Thesprotie*, seront cités et discutés dans le chapitre sur la poésie mystique.

CHAPITRE X

L'ÉLÉGIE ET L'ÉPIGRAMME

L'épopée avait été le seul genre de poésie, l'hexamètre la seule forme métrique, que les poètes grecs eussent cultivés avec soin et méthode jusqu'au septième siècle avant notre ère (20me olymp.). Sans doute il existait déjà, dans les diverses cultes surtout, des chants d'une forme différente, des mélodies d'un rhythme plus léger et qui servaient à accompagner des danses d'un caractère presque enjoué ; mais ce n'étaient que de rudes essais, des germes peu développés de genres nouveaux qui ne formaient point encore une espèce déterminée de poèmes, et qui n'offraient jusque-là qu'un intérêt purement local.

Le ton calme et majestueux de l'épopée et de l'hymne épique régnait d'une façon souveraine dans tous les concours de poésie ou de musique, et la seule disposition d'esprit qui jusque-là avait trouvé son expression poétique était la joie paisible que l'audition de ces chants communiquait à l'âme. La plainte et les regrets de ce qui n'est plus, l'ardent désir de ce qui est éloigné, le souci du présent, l'émotion du plaisir et de la peine, l'amour et la colère, n'avaient point encore trouvé leur

écho dans des genres particuliers de poèmes, et ces sentiments manquaient encore de la noblesse que l'art seul sait leur prêter. L'épopée tenait les regards fixés dans la contemplation de la beauté d'un passé, qui pouvait inspirer la sympathie et l'intérêt, mais non la passion.

Quand même les soucis et les peines du présent devenaient les motifs de la poésie épique, comme chez Hésiode, ils n'en formaient jamais que la première impulsion d'où elle partait, pour arriver aussitôt à des idées communes à tout le peuple grec, et même à l'humanité entière : elle exposait, sous une inspiration solennelle, les lois de la nature et de la vie sociale, établies par les dieux.

Cette préférence exclusive pour la poésie épique tenait sans doute à l'état politique de la Grèce à cette époque. Nous avons remarqué que l'épopée devait par ses sujets déjà grandement plaire aux princes, qui tiraient leur origine des héros mythiques, ce qui était le cas pour toutes les dynasties des premiers temps [1]. La souveraineté de ces princes fut la forme dominante de gouvernement jusqu'au commencement des olympiades, et ce n'est qu'à partir de cette époque qu'elle commença graduellement à disparaître chez les Ioniens d'abord, à la suite de violentes secousses, ensuite chez les peuples du Péloponèse. Les mouvements républicains, qui dépouillèrent les dynasties royales de leurs priviléges, ne pouvaient être que favora-

[1] Voy. chap. IV.

bles à une expression plus libre de la pensée, et en général à une initiative plus vigoureuse de l'individualité. C'est ainsi que le poète qui, dans la forme la plus parfaite de l'épopée, disparaît complètement derrière son sujet et n'est plus que le miroir sans tache, sur lequel se reflèchissent les grandes et belles images du temps héroïque, se présente maintenant au peuple en homme indépendant, à la volonté arrêtée, à l'ambition pleine d'énergie, et donne libre cours dans l'élégie et l'ïambe aux sentiments multiples de son âme agitée. L'élégie et l'ïambe, ces deux genres de poésie nés simultanément et proches parents, avaient leur point de départ en Ionie, et émanaient, autant que l'on peut juger, de citoyens d'États libres; aussi, les restes de ces poésies et les données que nous possédons sur elles forment-ils le meilleur tableau de l'état intérieur des États ioniens de l'Asie Mineure et des îles, dans les premiers temps de leur constitution républicaine.

Chez les meilleurs auteurs, le mot *élégeion*, tout comme le mot ἔπος, ne désigne point tel sujet poétique, il se rapporte exclusivement à la forme. Les grecs avaient du reste l'habitude de classer leur poésie d'après la forme métrique et extérieure. Si nous conservons encore ces divisions, en leur attribuant une importance essentielle pour l'histoire intime de la poésie, ce n'est que parce que ces formes n'ont jamais été choisies par les poètes grecs sans les motifs les plus délicats, ou sans qu'ils tinssent compte de l'espèce de sentiments

et de l'état de l'âme que leur poésie devait exprimer. L'intime harmonie, la réciprocité exacte de ces formes multiples avec les diverses dispositions de l'âme et la nature tout aussi diverse des esprits, est un des côtés les plus remarquables et les plus distingués de la poésie hellénique, et nous ne manquerons jamais d'attirer l'attention sur cette qualité exquise. Selon l'usage rigoureux donc, le mot *élégeion* désigne simplement l'union de l'hexamètre avec le pentamètre, autrement appelée le *distique*, et *élégie* (ἐλεγεία) un poème composé de ces distiques.

Mais le mot élégeion n'est lui-même qu'un dérivé d'un autre mot plus primitif, dont l'usage nous conduit aux premières origines de ce genre de poésie. *Élégos* (ἔλεγος) a la signification fixe d'une plainte, sans aucun rapport déterminé avec une forme métrique. C'est ainsi que, chez Aristophane, le rossignol entonne un *élégos* sur la perte de son Itys chéri, et qu'Euripide en fait chanter un par Halcyon sur son époux Céyx [1]. L'origine de ce mot n'est probablement pas grecque, puisque toutes les étymologies que l'on a essayé d'en faire, offrent peu de vraisemblance [2]. Mais si l'on songe à la réputation dont jouissaient, chez les Grecs, les

[1] Aristophane, *Oiseaux*, v. 218 ; Euripide, *Iphig. Taur.*, v. 1061.

[2] L'étymologie la plus répandue est celle de ἒ ἒ λέγειν, mais λέγειν serait ici un terme fort déplacé, et devrait au moins prendre la forme de λόγος. D'ailleurs toute la composition du mot serait extraordinaire.

Cariens et les Lydiens, pour leur excellence dans les chants funèbres, et en général dans les mélodies mélancoliques [1], on trouvera probable que les Ioniens aient reçu de leurs voisins d'Asie Mineure le mot *élégos* en même temps que ces chants et ces mélodies [2].

Quelque grande que puisse être la différence entre ces *nénies* de l'Asie Mineure et l'élégie, lorsqu'elle eut été développée et ennoblie par le goût hellénique, il n'est guère possible de mettre en doute le lien qui existe entre elles. Ces chants funèbres de l'Asie Mineure furent toujours accompagnés par la flûte, qui, originaire de la Phrygie et de son voisinage, n'était point en usage chez les Grecs du temps d'Homère, et n'est mentionnée chez Hésiode qu'à l'occasion de la joyeuse procession qu'on appelait Comos [3]. Or l'élégie est le premier genre de poésie grecque, méthodiquement mesuré, qui soit constamment accompagné non de la cithare et de la lyre, mais de la flûte. Le poète élégiaque Mimnermos (40me olymp., 620 A. C.), s'il faut en croire Hipponax, qui ne fut pas beau-

[1] On cite souvent dans l'antiquité, des chants funèbres lydiens et cariens (V. Franck, *Callinus*, p. 5, *Origine carminis elegiaci*, p. 124 et suiv.), et le nom de καρικὸς que l'on donnait au rhythme antispastique (⏑——⏑), dont le caractère avait quelque chose de dur et de disgracieux, fait croire qu'on s'en servait dans les chants funèbres des Cariens. Le mot νηνία vient également, selon toute probabilité, d'Asie Mineure (Pollux, IV, 79), et a été porté par les Thyrrhéniens de Lydie en Etrurie, d'Etrurie à Rome.

[2] V. Bötticher, *Arica*, p. 34. E. M.

[3] V. plus haut, chap. III.

coup plus jeune que lui [1], jouait le *Cradiès-Nomos* (Κραδίης νόμος : littéralement, *Mélodie de la branche de figuier*), mélodie bizarre, qui se chantait pendant la fête ionienne des Thargélies, lorsque les φαρμακοί, les hommes maudits destinés à la purification de la ville, en étaient chassés à coups de branches de figuier. Son amante, Nanno, était joueuse de flûte ; lui-même, d'après un poète élégiaque postérieur, jouait de la flûte de bois de lotus, et lorsqu'il dirigeait avec sa maîtresse un Comos, il avait l'habitude de fixer à sa bouche les courroies (φορβειαί) dont se servaient les joueurs de flûte des anciens [2]. Sa famille entière même paraît avoir fait une profession héréditaire du jeu de la flûte, ainsi que l'indique l'appellation patronymique de Λιγυρτιάδης ou Λιγυαστάδης, dérivée du son aigu de la flûte. Le poète Théognis, parfaitement d'accord en ceci, dit que, grâce à lui, Cyrnos, son bien-aimé tant célébré, planerait par dessus la terre sur les ailes de la poésie, et assisterait ainsi à tous les banquets, mélodieusement chanté par les jeunes hommes au son aigu des petites flûtes. (V. 237 et suiv.)

Il faut se garder pourtant d'en conclure que les élégies aient été dès le commencement composées

[1] V. Plutarque, *de Musica*, c. IX. Cf. Hesych, s. v. Κραδίης νόμος.

[2] Tel est le sens de la leçon la plus probable du passage d'Hermésianax, cité par Athénée, XIII, p. 598, A. Καίετο μὲν Ναννοῦς πολιῷ δ' ἐπὶ πολλάκι λωτῷ Κημωθεὶς (c'est ainsi que lit le *Vir doctus du Classical journal*, VII, p. 238) κώμους στεῖχε συνεξανύων (selon la correction de Schweighaüser).

pour le chant proprement dit, ou qu'elles aient été exécutées comme l'étaient les poésies lyriques dans le sens plus restreint du mot. Sans doute des élégies, c'est-à-dire des distiques, furent chantées avec accompagnement de flûte, avant que l'on eût inventé pour cet instrument des formes métriques plus variées ; mais cela même n'eut lieu que longtemps après Terpandre le Lesbien, qui mit des hexamètres en musique pour la cithare, par conséquent après la 40me olympiade[1]. Lorsque les Amphictyons célébrèrent les jeux Pythiques, après la conquête de Crissa (47me ol., 3 = 590 A. C.), Sacadas d'Argos et Echembrotos d'Arcadie parurent avec des élégies d'un caractère sombre et triste, arrangées pour le chant avec accompagnement de flûte, et qui parurent aux Hellènes rassemblés si peu adaptées au caractère de la fête, qu'ils abolirent aussitôt ce genre de représentation musicale[2].

Nous en concluons que l'élégie fut plutôt d'abord récitée avec une certaine vivacité, comme on faisait des chants homériques et que la flûte n'y fut employée que, comme la cithare de l'Homéride, pour un court prélude et des intermèdes, dont il est cependant difficile de se faire une idée juste[3].

[1] Plutarque, *de Musica*, 3, 4, 8.

[2] *Ibid.*,8, et Pausanias, X, VII, 3. Si Chaméléon (Athénée, XIV, 620,) dit que les poésies de Mimnerme, comme celles d'Homère, avaient été mises en musique (μελῳδηθῆναι), il faut bien en conclure qu'elles ne le furent pas tout d'abord.

[3] Si Archiloque (*Schol. Arist.*, *Oiseaux*, 1426) dit, probablement à propos d'une élégie : ᾄδων ὑπ' αὐλητῆρος, et si Solon récita l'élégie de Salamis ᾄδων, il faut entendre ce mot ici, comme chez Homère, du débit rhapsodique. Cf, Philochore. (Athénée, XIV, p. 630 et suiv).

Employée ainsi, la flûte ne devait même pas être étrangère à l'élégie guerrière de Callinos; car la flûte « aux sons variés [1] » n'était point considérée par les anciens comme un instrument efféminé. Ce n'était pas seulement les armées lydiennes qui marchaient au champ de bataille au son de flûtes, jouées par des hommes et des femmes, comme le raconte Hérodote ; les Spartiates, eux aussi, avaient composé leur musique guerrière d'une grande quantité de flûtes, à la place des cithares dont on s'était servi jusque-là. Ce n'est pas que l'élégie ait jamais été chantée par les troupes en marche ou en ligne de bataille; ni le style, ni le rhythme de ces poèmes ne s'y seraient prêtés. On rencontre tout au contraire chez Tyrtée, Archiloque, Xénophane, Anacréon et surtout chez Théognis, tant d'allusions à l'emploi de la poésie élégiaque aux banquets, que nous avons une raison suffisante pour admettre, que la vraie place de l'élégie en Grèce était le banquet, surtout cette fin des festins qu'on appelait Comos, et qui, dès le temps d'Hésiode, était égayée par la flûte [2].

Le peu d'altération que subit l'hexamètre pour se transformer en distique, prouve bien que l'élégie n'était pas dès le commencement destinée à produire une impression complétement différente de celle du poème épique. On dirait que l'art, à

[1] Πάμφωνοι αὐλοί. Pindare (*Pythiques*. XII. 34). — K. H.

[2] V. ch. III.

peine émancipé, risque par cette mesure ses premiers pas timides hors de la voie sacrée. Il n'a point encore la témérité d'inventer des formes nouvelles, ni même de donner une autre tournure au solennel hexamètre, en lui ajoutant quelque mesure nouvelle ; il se contente simplement de dérober à chaque second vers la dernière moitié (thésis) du troisième et du sixième pied : ce qui, sans nuire au rhythme général, suffit à varier de la manière la plus gracieuse le caractère de la mesure. L'hexamètre poursuit son chemin avec une vigueur égale, pendant que le pentamètre, pareil à un frère cadet plus délicat, ou à une épouse plus faible, le suit en s'arrêtant souvent comme pour reprendre haleine. On gagne aussi par cet alternement un lien plus étroit entre deux vers, impossible dans l'hexamètre, et qui produit une espèce de petite strophe. On voit d'ici de quelle influence ce dut être sur la construction des phrases et sur tout le ton de la langue.

Les poètes ioniens surent donner une âme à cette forme métrique, et en firent l'expression du cœur humain, agité et ému par des événements du moment, en proie au flux et au reflux des sensations les plus intimes. La plainte proprement dite, la plainte amoureuse surtout, n'est point le seul sujet de l'élégie, mais elle exige toujours une émotion profonde. Ému de ce qui se passe autour de lui, le poète épanche son cœur au milieu de ses amis et compatriotes, en leur peignant ses expériences, en leur communiquant ses craintes et ses

espérances, ses reproches et ses conseils. Et comme c'était l'État, la commune qui tenaient le plus à cœur aux Grecs de ce temps, il était naturel que l'élégie prît d'abord le caractère politique et guerrier que nous trouvons chez Callinos.

L'époque de Callinos d'Éphèse est principalement indiquée par les allusions aux invasions des Cimmériens et des Trères qui se trouvaient dans ses poésies. D'après les témoignages les plus authentiques de l'antiquité, les Cimmériens, chassés par les Scythes, parurent en Asie Mineure vers le temps de Gygès, prirent, lors du règne d'Ardys (ol. 25e 3 jusqu'à ol. 37e 4, ou 678, 629), la capitale du royaume de Lydie : Sardes, moins la citadelle, et marchèrent ensuite sous la conduite de Lygdamis, vers l'Ionie, où ils menacèrent particulièrement le sanctuaire d'Artémis à Éphèse. Lygdamis périt en Cilicie. Le peuple des Trères, qui semble avoir suivi les Cimmériens dans leur expédition, prit une seconde fois Sardes avec l'aide des Lyciens, et détruisit Magnésie sur le Méandre, jusqu'alors florissante et prospère malgré les vicissitudes de ses luttes avec les Éphésiens. Pourtant ces Trères et leur chef Cobos furent bientôt expulsés par les Cimmériens sous le commandement de Madys, s'il faut en croire Strabon, et ceux-ci, après un long séjour en Asie Mineure, ne furent définitivement chassés que par Halyattes, le second successeur d'Ardys (olymp. 40e, 4 — 55e 1, ou 617 — 560). C'est avec ces événements que coïncide la vie de Callinos, qui mentionne l'approche des terribles

Cimmériens et la destruction de Sardes, mais qui décrit Magnésie comme florissante encore et heureuse dans sa guerre contre Éphèse, bien qu'il parle déjà de l'approche des Trères [1]. Les motifs ne devaient pas manquer, pour faire appel à toutes les forces du peuple éphésien dans un moment aussi plein de périls, où il était menacé, non-seulement du joug de ses compatriotes de Magnésie, mais encore de l'invasion plus terrible des Cimmériens et des Trères. Mais les Ioniens étaient déjà si efféminés par leur long commerce avec les Lydiens, chez lesquels ils trouvaient tout le luxe de l'Asie, et par les charmes de leur belle patrie, qu'ils se refusèrent à abandonner la tranquille jouissance de leur vie habituelle, même pour des motifs de cette portée. On comprend l'émotion profonde et douloureuse qui inspira à Callinos ces paroles à l'adresse de ses compatriotes : « Combien de temps encore reposerez-vous, jeunes hommes? Quand montrerez-vous un cœur vaillant? N'avez-vous point honte de vous montrer ainsi efféminés aux nations

[1] Deux fragments de Callinos le témoignent (fragm. 2 et 3, éd. Bach. — K. H.):

Νῦν δ'ἐπὶ Κιμμερίων στρατὸς ἔρχεται ὀβριμοεργῶν,

et

Τρήρεας ἄνδρας ἄγων.

Tous les autres détails donnés dans le texte sont empruntés à Hérodote et Strabon, qui sont fort circonstanciés sur ce point. Le récit de Pline sur le tableau de Bularque *Magnetum excidium* que Candaule, le prédécesseur de Gygès, aurait payé son pesant d'or, est insoutenable. Sans doute il a confondu quelque particulier lydien du nom de Candaule avec ce roi ancien.

voisines? Vous croyez pouvoir vivre en paix, mais la guerre envahit toute la contrée [1]! »

Le fragment, tout tronqué [2], qui commence de la sorte, est le seul passage de quelque étendue que nous possédions de Callinos. Il est extrêmement intéressant comme premier échantillon d'un genre de poésie qui fut tant cultivé dans la suite par les Grecs et les Romains. On y reconnaît le caractère général de l'élégie, tel qu'il était indiqué par la mesure et se conserva à travers toute la littérature ancienne. L'élégie est loquace; elle se plaît à achever ses peintures jusque dans les moindres détails, et à faire ressortir un tableau par le contraste d'un autre, comme, dans ce fragment, Callinos oppose le brave glorieux au lâche qui meurt ignoblement. Le pentamètre même engage au développement par des traits supplémentaires, et à des phrases incidentes qui expliquent ou confirment la pensée principale. Cette sorte de loquacité, unie à l'émotion intérieure, donne à l'élégie quelque chose de délicat, qui perce même à travers les poésies martiales de Callinos et de Tyrtée. Il faut cependant remarquer que l'élégie de Callinos a encore beaucoup conservé du ton plus ample de la poésie épique, qui ne se laisse point, comme le souf-

[2] Gaisford, *Poetæ minores Græci, Callin.*, vol. I, p. 426 (éd. d'Oxford. — K. H.). Cf. Schneidewin, *Delectus poet. eleg. gr.*, p. 1.

[1] Il est même douteux que la seconde partie de ce fragment élégiaque, séparé, dans Stobée, du premier par une lacune, soit réellement de Callinos; car le nom de Tyrtée pourrait s'être trouvé dans cette lacune

fle plus faible des poètes postérieurs, contenir dans les bornes d'un distique nécessitant une pause après chaque pentamètre. Callinos réunit souvent plusieurs hexamètres et pentamètres dans une seule période, en se souciant fort peu des limites du vers; et son exemple a été suivi en général par les anciens poètes élégiaques des Grecs.

Tyrtée ne fut pas beaucoup plus jeune que son contemporain Callinos. La seconde guerre messénienne à laquelle on sait qu'il prît part, détermine l'époque où il vécut. En admettant avec Pausanias que cette guerre eut lieu entre l'olymp. 23e 4, et la 28e 1 (A. C. 668 et 685), Tyrtée appartiendrait à la même époque que les événements de l'invasion cimmérienne mentionnés par Callinos, il les précéderait même, et l'on pourrait s'attendre à voir les anciens attribuer à lui plutôt qu'à Callinos l'invention de l'élégie. Cette raison vient donc à l'appui de beaucoup d'autres, pour nous affermir dans la conviction que la seconde guerre messénienne n'eut lieu que plus tard, et après la 30e olympiade (A. C. 660), c'est-à-dire après l'apogée de Callinos.

Sans nous arrêter au récit ordinaire des écrivains des époques postérieures, — qui représente Tyrtée comme un maître d'école boiteux, que les Athéniens auraient par dérision expédié aux Lacédémoniens, lorsque, obéissant à l'oracle, ceux-ci étaient venus leur demander un chef pour la guerre messénienne, — nous pouvons cependant en conserver ceci : que Tyrtée vint de l'Attique, et, d'après des renseignements plus spéciaux, d'un

village de l'Attique appelé Aphidnæ, qui avait depuis longtemps des rapports avec la Laconie par les traditions des Dioscures. Si Tyrtée venait d'Attique, il est facile de comprendre que l'élégie, d'origine ionienne, put être cultivée par lui d'après la manière de Callinos. Athènes était en communication tellement intime avec ses colonies ioniennes, que ce nouveau genre de poésie devait être bientôt connu dans la ville mère. Ce serait beaucoup moins explicable, si Tyrtée devait être regardé comme Lacédémonien de naissance, opinion qui a été également soutenue dans l'antiquité, mais avec moins de succès ; car, bien que Sparte ne fût point étrangère alors au mouvement poétique et musical des Grecs, les Spartiates, avec leur caractère conservateur, n'auraient cependant pas montré tant d'empressement à s'approprier les nouvelles inventions des Ioniens.

Tyrtée arriva chez les Lacédémoniens à une époque où ceux-ci se trouvaient non-seulement fort menacés à l'extérieur par la témérité d'Aristomène et le courage désespéré des Messéniens, mais où leur gouvernement était également troublé par des dissensions intérieures. Ce furent les Spartiates qui avaient possédé des terres dans la Messénie conquise qui en furent la cause ; car ces terres, reconquises par les Messéniens, ou se trouvaient alors dans les mains de l'ennemi, ou avaient dû rester incultes ; puisque leurs produits n'auraient profité qu'à l'ennemi, et leurs propriétaires demandaient avec violence une nouvelle répartition

agraire : la mesure la plus dangereuse et la plus redoutée dans les républiques anciennes.

C'est dans cette situation de l'état de Sparte, que Tyrtée composa la plus célèbre de ses élégies : celle qui fut nommée, à cause de son sujet, Eunomia ou la Légalité (aussi Politeia ou la Constitution). Il est facile de se représenter la manière dont Tyrtée traita le sujet, pour peu que l'on se soit fait une idée claire du caractère de ce genre de poésie. Le poète commençait sans doute par exposer le mouvement anarchique parmi les citoyens de Sparte, en exprimant toutes les appréhensions auxquelles ce mouvement donnait lieu. Mais, — de même que l'élégie en général, partant d'un état troublé de l'esprit, s'efforce par des pensées et des images diverses, à rétablir la paix dans l'âme, semblable à une surface d'eau agitée, qui redevient un miroir poli en affaiblissant peu à peu le mouvement de ses flots ; — le poète aura réussi à produire dans l'Eunomia ce calme consolant par le tableau qu'il fit de la constitution si bien ordonnée de Sparte, et de sa vie légale, fondées à l'aide des dieux, et qui ne devraient pas être troublées par ces innovations. En même temps il aura engagé les Spartiates, dépouillés de leurs terres par la guerre messénienne, à déployer une bravoure d'autant plus grande, afin de rétablir par l'issue victorieuse de la guerre, et leur propre opulence et la prospérité de l'État. Cette supposition est appuyée en tous points par les fragments de Tyrtée, parmi lesquels plusieurs, d'après des don-

nées certaines, appartiennent à l'Eunomia. Ils vantent la constitution de Sparte, qui est d'origine divine, puisque Zeus lui-même en avait conféré la domination aux Héraclides, et que l'oracle de Delphes avait réparti le pouvoir de la manière la plus juste parmi les rois, les anciens du conseil et les hommes du Démos dans l'assemblée populaire.

L'Eunomia cependant n'était ni la seule, ni même la première des élégies par lesquelles Tyrtée cherchât à exciter les Lacédémoniens à une résistance courageuse contre les Messéniens [1]. L'exhortation à la bravoure était au contraire le thème que ce poète développait dans une quantité d'élégies, et, il faut en convenir, avec une éloquence inépuisable et une surprenante fertilité d'invention. Jamais le devoir et l'honneur du courage n'avaient été rappelés au cœur de la jeunesse d'un peuple d'une façon plus belle et plus pressante, par des motifs aussi naïfs et aussi touchants. Nulle part on ne voit mieux le talent des Grecs prêter une forme extérieure et sensible aux êtres immatériels, pour leur donner une clarté parfaite. Il semble qu'on voie de ses yeux l'hoplite résolu, fermement planté sur ses pieds écartés et se mordant les lèvres, offrir le grand bouclier aux javelots de l'ennemi et diriger sa longue lance contre l'adversaire qui approche. Voir jeunes et vieux céder la place au brave, apprendre combien il sied au jeune guer-

[1] Ὑποθῆκαι δι' ἐλεγείας (Suidas), c'est-à-dire leçons et exhortations en élégies.

rier de mourir dans la mêlée au premier rang — parce que dans la mort même il sera beau à contempler, tandis que le vieillard tué à la tête des combattants devient un sujet de honte et de reproche pour ses camarades plus jeunes; — ce sont[1] là autant d'encouragements à la bravoure qui devaient faire grande impression sur un peuple jeune encore d'esprit et de sens.

L'usage constant, pendant les expéditions des Spartiates, de ces poésies qui, bien que l'œuvre d'un poète étranger, étaient pénétrées d'un esprit tout à fait spartiate, montre combien elles étaient appréciées à Sparte. Lorsque les guerriers étaient en campagne, c'était après leur repas du soir et quand ils avaient chanté le Péan en l'honneur des dieux, qu'ils récitaient les élégies. Ce n'était pas toutefois l'assemblée entière qui réunissait les voix dans une sorte de plain-chant; quelques-uns sortaient de la foule et rivalisaient entre eux dans le débit harmonieux et noble de ces chants, et le chef ou polémarque allouait au vainqueur une portion plus considérable de viande, détail bien caractéristique pour la vie des Spartiates qui aimaient ces distinctions simples et modestes. Cette manière de réciter était d'ailleurs si bien adaptée à l'élégie, que l'on peut bien supposer que Tyrtée lui-même débita ses poèmes de la même façon et à des occasions pareilles. Mais il ne fallait pas moins que la

[1] Gaisford, *Poetæ gr. min.*, *Tyrt.*, fragm. 1, 2, 3. Voy. Schneidewin, *l. c.*, 6-10.

modération et la gaieté tempérée d'un banquet spartiate pour que les convives pussent encore, à ce moment du repas, trouver du plaisir à une poésie aussi sévère et aussi mâle; chez d'autres races l'élégie dut prendre un ton bien différent dans des circonstances analogues. Les élégies de Tyrtée n'ont jamais été chantées lors de la marche des troupes ou pendant le combat; il y avait un autre genre de poésie qu'il destinait à cet emploi : les chants de marche en anapestes, auquel nous consacrons une étude spéciale.

Deux autres poètes, presque contemporains de ces antiques maîtres de l'élégie guerrière, ont ceci de commun, qu'ils se distinguèrent plus encore dans la poésie ïambique que dans l'élégie. A partir de ce temps on rencontre souvent cette réunion des deux genres chez le même poète, qui entonne l'élégie lorsqu'il veut donner cours à une vive agitation de son cœur, ému par la joie ou la douleur; tandis qu'il saisit les armes de l'ïambe, lorsque sa pénétrante raison veut diriger une critique impitoyable contre les folies de l'humanité. Cette différence des deux genres de poésie apparaît déjà chez les deux poètes ïambiques les plus anciens : chez Archiloque et Simonide d'Amorgos. Les élégies d'Archiloque, dont nous possédons des fragments assez considérables, ne contenaient rien de ce venin amer, dont les ïambes étaient pénétrés; elles ne révélaient qu'un cœur ébranlé par des circonstances et des événements particuliers.

Ces circonstances se rattachaient sans doute à

l'émigration d'Archiloque de Paros et à son établissement à Thasos, lequel ne répondit nullement à l'attente du poète, ainsi qu'on le voit également dans les ïambes. L'esprit martial de Callinos ne manque pas absolument dans les élégies d'Archiloque ; il s'appelle lui-même le serviteur du dieu de la guerre et le familier des Muses (θεράπων μὲν Ἐνυαλίοιο ἄνακτος καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος) ; il célèbre la manière de combattre des Abantes dans l'Eubée, — où l'on luttait corps à corps avec la lance et l'épée, et non de loin avec des flèches et des frondes, — peut-être afin de montrer le contraste avec les voisins de la Thrace, qui inquiétaient sans doute les colons de Thasos par leur manière sauvage et tumultueuse de faire la guerre[1]. Le poète avoue, — il est vrai, sans rougir beaucoup et avec une certaine légèreté qui nous montre, pour la première fois, ce côté du caractère ionien, — qu'un Saïen (peuplade de la Thrace avec laquelle les Thasiens étaient souvent aux prises) se pavanait probablement avec son bouclier, qu'il aurait trouvé dans les buissons où le poète l'avait abandonné ; et il ajoute, qu'il s'en procurera un autre meilleur pour le remplacer [2]. Dans d'autres fragments il cherche à chasser de son esprit le souvenir de son malheur par une exhortation à la patience, et par la réflexion que tous les hommes ont un sort égal, et il vante

[1] Gaisford, *Poetæ gr. min.*, fragm. 4. V. *Archilochi reliquiæ*, ed. J. Liebel, Leipz., 1818, p. 144, 151 (Schneidewin, *Delectus*, p. 172. K. H.).
[2] Fragm. 3 (Gaisf. ; 51, Liebel ; 5, Schneid. K. H).

le vin comme le meilleur moyen de chasser les soucis[1]. Il est fort naturel que la coutume de chanter les élégies après le repas et en buvant (συμπόσιον) ait amené les poètes à mettre les sujets de leurs chants en harmonie avec le milieu où ils les produisaient, et que le vin et les plaisirs du festin devinrent eux-mêmes les sujets de l'élégie. On chantait même à Sparte — à une époque plus avancée, il est vrai : après les guerres des Perses —, de ces élégies sympotiques, par lesquelles on s'encourageait mutuellement à boire et à rire, à la danse et au chant, et dans lesquelles — trait bien spartiate — on félicitait particulièrement celui qu'attendait à la maison une belle épouse [2]. L'élégie avait pris cette direction bien plus tôt chez les Ioniens, et tous les rapports innombrables du vin avec les sentiments de joie et de douleur qui agitent le cœur humain, ont bien certainement trouvé leur première expression dans la forme de l'élégie.

Naturellement cet autre ornement des banquets ioniens : les hétaires, qui se distinguaient des jeunes

[1] Fragm. 1, 5, 7, Gaisf.
[2] Il est évident que l'élégie d'Ion de Chios, ce contemporain de Périclès dont Athénée (XI, p. 463) a conservé cinq distiques, a été chantée à Sparte ou au camp spartiate, à la table royale, que Xénophon appelle la Damosia ; car on ne pouvait guère inviter que des Spartiates à faire des libations à Héraclès, à Alcmène, à Proclès et aux Persides ; et si l'on ne nomme que Proclès pour taire Eurysthènes, l'autre aïeul des rois de Sparte, cela ne peut s'expliquer que par le fait, que le roi salué (χαιρέτω ἡμέτερος βασιλεύς σωτήρ τε πατήρ τε) fût un Proclide, par conséquent, si l'on compute l'époque : Archidamos.

filles bien élevées précisément par leur participation aux repas des hommes, ne faisait point défaut à côté des éloges du vin. Nous possédons encore un distique d'une élégie sympotique d'Archiloque, où il parle en plaisantant de « l'aimable Pasiphile, qui reçoit avec bienveillance tous les étrangers », la comparant à « un figuier sauvage qui nourrit bien des corneilles[1] ; » Athénée en donne l'explication par une historiette. C'était en général le privilége de ce genre de poésies de table, d'évoquer toutes les images qui pouvaient bannir les soucis de la vie et répandre dans les cœurs une franche gaieté. Aussi pourrait-on attribuer à un poème de ce genre les beaux vers du poète ionien Asios de Samos (que nous avons rencontré déjà parmi les poètes épiques). Il y peint avec une gravité tout homérique et un pathétique espiègle, un parasite qui s'introduit dans une fête nuptiale. On voit arriver le vieux boiteux à l'improviste et sans qu'il soit engagé, marqué de cicatrices peu glorieuses, et semblable à un mendiant ; flairant un peu de sauce, il est sorti de son bouge, et vient, comme héros, se planter au milieu des convives[2].

Ce ton enjoué n'empêche cependant point Archi-

[1] Fragm. 44. (Gaisf. ; 57, Liebel ; K. H.)

[2] Athénée, III, p. 125, et suiv. *Callini, Tyrtæi, Asii carminum quæ supersunt*, ed. N. Bachius, p. 142, 143. C'est l'exemple authentique le plus ancien de la parodie. V. ch. XI. (C'est évidemment une parodie de l'arrivée d'Ulysse dans son palais; Müller ne le fait pas assez comprendre, en résumant avec trop peu d'exactitude les vers d'Asios ; nous avons donc cru devoir compléter son texte d'après le grec. K. H.)

loque de se servir de la forme élégiaque pour des plaintes funèbres ; et ce dernier emploi de l'élégie est tellement lié aux antiques origines du genre, que Callinos ne devait pas l'avoir négligé. Il doit en effet avoir passé de la côte ionienne aux îles, et non des îles à la côte. Qu'on n'aille pas supposer cependant, qu'un poème de ce genre ait été chanté aux obsèques par ceux qui formaient la procession funèbre, comme un véritable chant de deuil (thrènos) ; il est bien plus probable, qu'un des convives le récitait au repas qui suivait les funérailles, chez les parents du défunt (perideipnon), absolument comme à l'occasion des autres banquets. A Sparte aussi on entendait l'élégie à la fête des héros morts pour la patrie. Un distique conservé par Plutarque parle de ceux qui ne cherchent le bonheur, ni dans la vie, ni dans la mort, mais seulement dans l'accomplissement des devoirs. La mort de son beau-frère, qui avait péri sur mer, fournit à Archiloque l'occasion de composer une élégie de cette espèce, et Plutarque en cite cette pensée qu'il eût été moins affligé de ce malheur, si Héphæstos avait rempli ses fonctions envers la tête et les beaux membres du défunt qu'on aurait enveloppés de vêtements blancs ; en d'autres termes, s'il fût mort sur terre, et que son corps eût été brûlé sur le bûcher[1].

L'élégie grecque fournit encore, même en débris, le meilleur tableau de la vie du peuple chez le-

[1] Fragm. 6, Gaisf. ; Liebel, 54.

quel elle fleurit particulièrement. A mesure que la tribu ionienne perdit son esprit martial et devint plus efféminée, l'élégie, elle aussi, s'éloigna des affaires de l'État et des combats pour la liberté. L'élégie de Mimnermos a encore, il est vrai, un caractère politique prononcé ; elle est remplie d'allusions aux origines et à l'histoire ancienne de sa ville natale, et entremêlée de beaux sentiments d'honneur militaire ; mais ce langage patriotique et martial ne pouvait guère être sans un mélange de mélancolie et de stériles regrets, puisqu'une grande partie de l'Ionie, et surtout la ville natale de Mimnermos, portait déjà le joug lydien.

Mimnermos florissait entre la 37e olymp. (A. C. 632) et l'époque des sept sages ou la 45e olymp. (A. C. 600), car on ne peut guère douter que Solon s'adresse à Mimnermos vivant dans le fragment célèbre : « Mais, si tu veux encore me croire, efface cela, et ne m'en veuille pas d'avoir mieux réfléchi que toi ; change ce passage, ô Ligyastade, et dis plutôt : « que la mort m'atteigne à 80 ans » (et non, comme le voulait Mimnermos, à 60 [1].) Mimnermos par conséquent aurait vécu pendant le court règne du roi de Lydie Sadyattès, et pendant la première partie de la longue vie d'Halyattès. Sa ville natale

[1] Ἀλλ' εἴ μοι κἂν νῦν ἔτι πείσεαι, ἔξελε τοῦτο, Μηδὲ μέγαιρ' ὅτι σεῦ λῷον ἐφρασάμην, Καὶ μεταποίησον, Λιγυαστάδη, ὧδε δ' ἄειδε, κ. τ. λ. Le changement Λιγυαστάδη pour ἀγυιὰς ταδὶ est dû à un jeune philologue (M. Th. Bergk); il est incontestablement juste, si l'on compare Suidas, s. v. Μίμνερμος. Cette épithète familière vient encore à l'appui, pour prouver que Mimnermos vivait encore.

était Smyrne, colonie de la ville ionienne de Colophon [1] ; nous en avons le témoignage du poète lui-même, qui dans un fragment de sa Nanno, se compte parmi les colons de Smyrne, venus de Colophon, et plus anciennement encore du Pylos néléen. Or nous savons, par ce qu'Hérodote raconte des entreprises des rois lydiens, que Gygès avait déjà attaqué Smyrne, sans le succès pourtant qu'il obtint à Colophon, et qu'Halyattès au commencement de son règne la conquit définitivement [2]. Smyrne, ainsi qu'une portion considérable de l'Ionie, perdit donc sa liberté du vivant de Mimnermos, pour ne plus la recouvrer, à moins de considérer comme une preuve de liberté réelle le titre d'allié qu'Athènes accordait à ses sujets, ou la *libertas* par laquelle Rome flatta plusieurs villes de ces contrées. Il est important de bien se représenter cette époque, où un peuple naturellement distingué, capable de grandes résolutions et vivement impressionnable, mais dépourvu de l'énergie nécessaire pour soutenir une longue guerre et pour rester résolûment uni, dit adieu à sa liberté

[1] Sur les rapports entre Colophon et Smyrne, voy. plus haut, ch. v.

[2] Cela ressort de ce qu'Hérodote (I, 16) mentionne cette conquête immédiatement après la bataille de Cyaxare — qui mourut en 594 — et l'expulsion des Cimmériens, mais aussi de ce que, d'après Strabon (XIV, p. 646), Smyrne fut divisée en plusieurs villages par les Lydiens, et qu'elle resta en cet état près de quatre cents ans, jusqu'à Antigone. Il faut bien en conclure que Smyrne tomba entre les mains de Lydiens avant 600 a. J. C., et même en ce cas, le laps de temps ne peut guère avoir été plus long que trois cents ans.

d'un ton moitié mélancolique, moitié léger ; il est important, disons-nous, de s'en faire une idée exacte, si l'on veut bien comprendre Mimnermos.

Mimnermos, lui aussi, rendait hommage aux actions courageuses, et il a célébré dans une élégie la bataille des Smyrnéens contre Gygès et les Lydiens, qui furent alors heureusement repoussés. Pausanias, qui avait lu cette élégie [1], cite autre part [2] une circonstance particulière de cette guerre, qu'il tire évidemment de la même source. Les Lydiens, dit-il, auraient pris Smyrne dès alors, s'ils n'eussent pas été chassés de la ville déjà conquise, grâce à l'audace des Smyrnéens. C'est certainement à cette élégie qu'appartenait le fragment (conservé par Stobée), qui chante un guerrier ionien chassant devant lui les escadrons compactes de la cavalerie lydienne, sur les plaines de l'Hermos (près de Smyrne), et dont la bravoure eût contenté Pallas Athénée elle-même, lorsqu'il se précipitait parmi les combattants du premier rang dans la mêlée sanglante. Le poète en appelle au témoignage de ses ancêtres, qui auraient vu encore ce héros ; ce qui ferait croire que cet héroïque Smyrnéen vécut environ deux générations avant le temps de Mimnermos, par conséquent au temps de Gygès. Le début de ce fragment : « Tels ne furent pas, me dit-on, le courage et le noble

[1] IX, XXIX.
[2] IV. XXI, 3.

cœur de ce guerrier [1], » fait deviner qu'on y opposait la bravoure de cet antique Smyrnéen à la faiblesse et à la langueur du temps ; peut-être aussi que Mimnermos espérait agir davantage sur ses compatriotes par ces souvenirs mélancoliques, qu'en les exhortant vivement et avec instance, à la manière de Callinos et de Tyrtée, à accomplir des faits d'armes ; du moins ne cite-t-on de lui aucun morceau de ce genre.

Ce qui ressort des notices des anciens sur son compte et des fragments sauvés de ses œuvres, c'est que Mimnermos recommandait, comme unique consolation dans toutes les vicissitudes et les misères de la vie, la jouissance du présent et l'amour, seule compensation que les dieux eussent accordée aux hommes pour toutes les souffrances. Il le fit surtout dans la plus ancienne élégie érotique de l'antiquité, le célèbre poëme de *Nanno*, ainsi appelée du nom d'une belle joueuse de flûte que le poète aimait tendrement. Cependant cette élégie elle-même avait pour point de départ la politique. Il y était question de Smyrne, qui dès l'origine avait toujours été la pomme de discorde entre les peuples voisins, et c'est ici que nous trouvons les vers déjà cités relativement à la conquête de cette ville par les Colophoniens [2], ainsi qu'une mention d'Andrémon

[1] Οὐ μὲν δὴ κείνου θε μένος καὶ ἀγήνορα θυμὸν
Τοῖον ἐμεῦ προτέρων πεύθομαι οἵ μιν ἴδον, κ. τ. λ.
Fragm. 11, chez Gaisford. — Schneidewin., *l. c.*, fr. 12, p. 16.
[2] Fragm. 9. — Schneidewin, p. 15.

de Pylos, fondateur de Colophon. Toutes ces réflexions cependant sur le passé et le présent de sa ville natale, n'aboutissaient qu'à amener et à préparer le sujet favori : la jouissance d'une vie si brève qui n'a de valeur et de charme, qu'autant qu'elle peut être consacrée à l'amour avant l'arrivée de la vieillesse hideuse et pleine de chagrins [1]. Mimnermos expose ces pensées, qui depuis ont trouvé tant d'écho, avec une grâce irrésistible ; la beauté de la jeunesse et de l'amour n'acquiert que plus de charmes par l'idée de leur courte durée, et le tableau des joies de la vie paraît sous un jour d'autant plus séduisant, que l'ombre légère d'une profonde mélancolie plane sur lui [2].

L'Athénien Solon forme un contraste intéressant avec la mollesse de cet Ionien, qui va jusqu'à plaindre le soleil de la peine qu'il est obligé de se donner pour éclairer la terre [3]. Esprit d'un cachet essentiellement attique, Solon fut par cela même particulièrement appelé à régler pour longtemps la vie politique et sociale de ses compatriotes. En lui se trouvaient réunis la libre mobilité de l'Ionien, son exquise susceptibilité des jouissances de

[1] L'idée, que l'élégie ne devrait plus prendre pour sujets la Discorde et la Guerre, mais bien les présents des Muses et d'Aphrodite, si elle voulait égayer les festins, un Ionien, plus jeune de deux générations : Anacréon de Théos, qui composait lui-même des élégies, l'exprime assez nettement (Athénée, XI, 463) : Οὐ φιλέω, κρητῆρί παρὰ πλέῳ οἰνοποτάζων Νείκεα καὶ πόλεμον δακρυόεντα λέγει.

[2] Fragm. 1-7. Gaisf. — Schneidewin, p. 12 à 14.

[3] Fragm. 8. Gaisf. — Schneidewin, p. 16 et 17.

la vie, ce principe du « vivre et laisser vivre, » qui distingue d'une façon si frappante la législation Solonienne de la sévère discipline de la vie spartiate ; mais ces qualités douces, aimables et bienveillantes se mariaient en lui à une énergie, à une force concentrée, qui, guidées par une sage réflexion, tendent irrésistiblement vers le point qui leur est assigné pour but.

Aussi chez Solon, l'élégie sert-elle également Arès et les Muses, et, réunissant aux sentiments patriotiques de Callinos une culture intellectuelle beaucoup plus développée, qui lui donnait une richesse de motifs bien plus abondante, il composa des poésies dont on ne saurait jamais assez déplorer la perte. Nous en possédons néanmoins assez de fragments pour accompagner cette noble et grande figure à travers les époques principales de sa vie, le fil de ses élégies en main.

C'est l'élégie de *Salamis* qui se ressentait évidemment le plus de l'ardeur de la jeunesse. Solon la composa vers la 44[me] olymp. (A. C. 604), et les anciens, depuis Démosthènes, racontent, sans trop varier entre eux, les circonstances singulières qui présidèrent à cette composition. Les Athéniens disputaient depuis longtemps aux Mégariens la possession de Salamine, et la grande puissance d'Athènes se trouvait alors tellement dans son enfance, qu'ils n'avaient pu arracher cette île à leurs voisins doriens, quelque insignifiant que fût leur empire. Les Athéniens avaient subi des pertes telles dans ces tentatives, qu'ils interdirent sous peine

de mort de proposer dans leur assemblée publique la conquête de Salamine. C'est alors que Solon, après avoir préalablement répandu le bruit qu'il avait perdu la raison, apparut subitement en costume de héraut, le chapeau de Hermès (πιλίον) sur la tête, s'élança sur la pierre où se plaçaient les hérauts dans l'enceinte de l'assemblée publique, et récita d'une voix inspirée l'élégie qui débute par cette idée : « Je viens moi-même, comme héraut de la riante Salamine, prononcer devant le peuple un poème au lieu de faire un discours. » Il est clair que le poète feignait d'être un héraut de retour de Salamine, où il aurait été envoyé, et que, grâce à cette ruse, il eût l'occasion de peindre, avec plus de force et de vivacité qu'il n'eût été possible en d'autres conditions, la domination des Mégariens, odieux aux Athéniens, et les reproches tacites que sans doute bien des Salaminiens devaient faire à Athènes. Il décrivait comme intolérable la honte qui serait le partage des Athéniens, s'ils ne réussissaient pas à reconquérir l'île. « J'aimerais mieux être né dans la plus petite et la plus ignominieuse d'entre les îles qu'à Athènes, car en quelque endroit que je vécusse, bientôt se répandrait le bruit : Voilà encore un de ces Athéniens qui abandonnèrent lâchement Salamine » (τῶν Σαλαμιναφετῶν) [1]. Et lorsque le poète conclut par ces paroles : « Allons à Salamine pour délivrer l'île charmante et pour détourner de nous la honte, » on dit que la jeu-

[1] Fragm. 16 dans Gaisford. — Schneidewin, p. 18.

nesse athénienne fut tellement saisie de la soif du combat, que l'on entreprit sur-le-champ une expédition contre les Mégariens de Salamine, par laquelle les Athéniens s'emparèrent de nouveau de l'île, bien que cette possession ne dût point encore être définitive.

L'élégie, dont Démosthène communique un fragment considérable dans son procès avec Æschine, sur l'ambassade, porte, à beaucoup d'égards un cachet analogue. Elle aussi est présentée sous la forme d'une admonition au peuple. « Mon cœur m'ordonne, » y dit le poète, « de dénoncer aux Athéniens les maux, que le mépris des lois entraîne pour l'État et pour l'ordre harmonieux qui est partout le résultat de la légalité. » Ce sont les affaires intérieures de l'État dont le poète déplore ici la ruine avec une douleur amère : c'est l'outrecuidance et la rapacité des meneurs du peuple, c'est-à-dire du parti démocratique, et la misère des pauvres, dont bon nombre sont vendus comme esclaves et conduits à l'étranger. Il est clair que cette élégie est également antérieure à la législation de Solon, puisque celle-ci abolit l'esclavage pour dettes, et rendit impossible à l'avenir de priver de sa liberté un débiteur insolvable. Ces vers nous offrent un tableau plus animé de cette époque malheureuse d'Athènes, qu'aucune description historique. « Le malheur du peuple, dit Solon, pénètre dans l'habitation de chacun ; la porte qui sépare le vestibule de la place publique ne l'arrête point ; il franchit le mur élevé et atteint partout celui qu'il

poursuit, quand même il se refugierait dans l'intérieur de sa maison [1]. »

Aussi les élégies de Solon expriment-elles la joie paisible d'une conscience satisfaite lorsque, par sa législation, il eut placé sa patrie dans des conditions meilleures (ol. 46e, 35e 3, 4), et qu'enfin le peuple (démos) et les aristocrates eurent obtenu, les uns et les autres, la mesure qui leur revenait de pouvoir et de dignités, et que les deux parties se trouvèrent à l'abri d'une égide puissante [2]. Ce ton de calme ne put dominer longtemps; Solon dut voir bientôt, (et ces élégies donnèrent une expression à ses sentiments) comment le peuple irréfléchi s'attirait lui-même le joug d'un monarque ; car ce n'étaient point les dieux, c'était l'insouciance avec laquelle le peuple fournissait lui-même à Pisistrate les moyens d'arriver au pouvoir qui détruisit la liberté d'Athènes [3].

C'est ainsi que les élégies de Solon étaient le pur reflet et l'expression juste de ses idées politiques et de son cœur, qui prenait une part si vive à l'heur et au malheur de la patrie [4]. L'élégie solonienne ne pouvait, pas plus que celle des autres poètes élégiaques, être le produit d'une disposition ordinaire de l'esprit, et exigeait, elle aussi, une certaine excitation d'âme, un mouvement tant soit peu agité des sentiments. Cette émotion est produite naturellement par la chaleureuse sympathie du poète pour les destinées de la république à laquelle il appartient, par les dangers qui la menacent et les soucis qu'elle fait naître. Ce qui en forme le ton général est une bienveillance qui se communique volontiers et de bonne grâce, et qui voudrait s'étendre à tout, notamment lorsque le poète s'élève contre ses compatriotes et contemporains, et qu'il veut donner libre cours à l'amertume et à l'irritation de son cœur. Pour l'expression d'autres dispositions d'esprit, il s'est servi d'autres formes de poésie : de trochées et d'ïambes. L'élégie de Solon n'est pas avare non plus de reproches et d'accusations ; mais ce sont toujours les résultats de l'amour et de la sollicitude sympathique qu'il porte aux intérêts généraux qui en forment le caractère principal. La paix, qui se rétablit à la suite de toute émotion de la nature humaine, et qui devait nécessairement trouver son expression dans la poésie élégiaque, était amenée tout aussi naturellement par l'espérance dans l'avenir, par la foi dans les divinités protectrices d'Athènes, et même par la seule contemplation générale du rapport

[1] Fragm. 15. Schneidewin, p. 20, fr. 2.

[2] Fragm., 18, 19. Gaisf. Le fragment 18 est complété par un distique qui se trouve dans Diodore, *Exc. L.*, VII à X ; dans Maï, *Script. vet. nova coll.*, II, p. 21. — Schneidewin, p. 20-21.

[3] Fragm. 20 — Schneidewin, p. 23.

[4] Il y eut cependant aussi des élégies de Solon où l'élément politique prédominait moins. Telle est celle dans laquelle il exhortait le jeune Critias, fils de son ami Dropidès, de la noble maison des Codrides, à mieux obéir à son père, et celle par laquelle, dans un exil volontaire, il prenait congé de son ami et hôte Philocypros, un des rois de l'île de Cypre. Fragm. 32, 23. — Schneidewin, p. 31, 23.

inévitable entre les bonnes et les mauvaises actions, et de leurs conséquences salutaires et pernicieuses. Car pour qu'une disposition plus ferme et plus tranquille s'empare de l'âme agitée par la douleur et les chagrins, il suffit que l'esprit y reconnaisse un ordre supérieur et une justice suprême. Et précisément chez Solon, — dont la réflexion dompta de bonne heure la passion, dont l'esprit était constamment dirigé vers la recherche de tout ce qui convient à la nature humaine, de ce qu'il faut lui accorder ou refuser, qui en appliqua les résultats à son activité politique, comme les principes fondamentaux de sa législation, — plus que chez aucun de ses prédécesseurs, les réflexions générales sur la destinée de l'homme devaient former un élément important de l'élégie. Nous possédons, en effet, des passages étendus qui ont ce caractère ; un, entre autres [1], où Solon divise la vie humaine en périodes de sept ans, en assignant à chacune de ces périodes sa tâche physique et morale ; un autre où il décrit les efforts divers de l'homme, dont personne ne sait s'il en recueillera les fruits qu'il s'en promet ; « car le destin distribue le bien et le mal au mortel, et l'homme ne peut éviter ce que les dieux envoient [2]. » C'est ainsi que nous possédons un grand nombre de maximes de Solon inspirées par une sagesse qui aime et apprécie la richesse, les agré-

[1] Fragm. 14. — Schneidevin, p. 31.
[2] Fragm. 5. — Schneidewin, p. 25-27.

ments de la vie et les plaisirs des sens, peut-être plus qu'une morale sévère ne l'approuverait ; mais toujours à la condition qu'ils s'accorderont avec la justice et le respect des dieux, tel que l'entendaient les Grecs. On a placé Solon parmi les poètes gnomiques, à cause de la fréquence de ces maximes ou sentences (γνῶμαι), et son élégie a été considérée comme un genre particulier, celui de l'élégie gnomique. Ce n'est pas absolument sans raison, puisque cet élément est prédominant chez lui ; mais il ne faut point perdre de vue, que cette contemplation paisible du monde ne saurait former à elle seule une élégie. C'est l'hexamètre simple qui restait toujours la forme la plus propre à cette sorte de philosophie tranquille et à l'exposition impartiale des préceptes de la sagesse ; aussi n'est-il pas douteux, à en juger d'après les fragments authentiques qui nous restent, que les proverbes de Phocylide de Milet (60[me] olymp., A. C. 540) avec l'introduction : « Ceci aussi est de Phocylide, » se composaient exclusivement d'hexamètres [1].

Les œuvres poétiques de Théognis, tout au con-

[1] Un morceau qu'on cite sous le nom de Phocylide, et qui consiste en deux distiques dans lesquels le poète, en parlant à la première personne, exprime sa fidélité et sa loyauté envers ses amis, pourrait qien n'être qu'un fragment d'élégie. Mais nous possédons un autre distique qui a plutôt l'air d'un appendice satirique aux gnomes, presque comme une sorte de parodie de soi-même :

Καὶ τόδε Φωκυλίδεω· Λέριοι κακοί· οὐχ ὁ μέν, ὃς δ' οὔ.
Πάντες, πλὴν Προκλέους· καὶ Προκλέης Λέριος.

traire, appartiennent, et par leur contenu et par leur forme, à l'élégie proprement dite, bien qu'elles nous aient été transmises sous une forme tellement méconnaissable, qu'on peut à peine se faire une idée de leur plan et de leur composition. Il semble, en effet, que ces fragments élégiaques, les plus riches qui nous soient conservés (plus de quatorze cents vers nous ont été transmis sous le nom de Théognis), nous apprennent moins sur le caractère et la nature de l'é égie grecque que les fragments bien moins importants de Solon et de Tyrtée. Les anciens, dès le temps de Xénophon, regardaient Théognis, surtout comme un maître de sagesse et de vertu, et ils attachaient plus de valeur aux idées générales de ses poésies qu'à ce qui se rapportait à des circonstances données. Plus tard, lorsqu'une véritable manie d'extraire des poètes les pensées et les sentences générales s'empara de l'antiquité, on rejeta de Théognis tout ce qui avait un rapport quelconque avec des situations particulières de la vie et tout ce qui portait une couleur individuelle; on forma de la sorte la gnomologie, ou recueil de sentences, qui nous est parvenue plusieurs fois remaniée et entremêlée de fragments d'autres poètes élégiaques. On sait cependant que Théognis composa des élégies, une surtout sur les Mégariens de Sicile, qui avaient réussi à se sauver lors du siège de Mégare par Gélon (74me olymp. 2, av. J. C. 483) et les extraits gnomiques eux-mêmes trahissent dans bien des endroits les contours brisés et effacés de chants qui avaient été faits pour des

occasions données, dans des circonstances déterminées, et qui ne différaient pas essentiellement des élégies de Tyrtée, d'Archiloque et de Solon. Puisque la vie politique joue un rôle important dans ces poèmes de Théognis, il sera nécessaire de jeter d'abord un coup d'œil sur l'état de Mégare à cette époque.

Cet État dorien, voisin d'Athènes, après s'être détaché de Corinthe, avait été, pendant longtemps, sous l'autorité incontestée d'une noblesse dorienne, qui appuyait ses prétentions à la souveraineté autant sur la noblesse de son origine que sur ses vastes possessions territoriales. Théagènes, cependant, réussit à exercer un pouvoir tyrannique dès avant la législation de Solon, en affectant d'identifier sa cause avec celle de la liberté populaire. Après sa chute, l'aristocratie fut d'abord rétablie mais son règne fut de courte durée, car le bas peuple se révolta violemment contre les nobles, et fonda une démocratie, qui ne manqua pas de dégénérer en une anarchie telle, que la noblesse dépossédée trouva occasion de regagner le pouvoir. C'est au commencement du règne de la démocratie qu'appartient évidemment la poésie politique de Théognis, et plutôt vers la 70me que la 60me ol. (A. C. 500 et 540), puisque Théognis, selon les données des anciens, naquit avant la 60e olympiade, et qu'il vivait encore du temps des guerres des Perses (75me ol., A. C. 480). Dans l'antiquité grecque des révolutions de ce genre entraînaient en général des répartitions de grandes proprié-

tés nobiliaires, entre les gens du peuple — γῆς ἀναδασμοί — une sorte de lois agraires extrêmement dangereuses. Théognis, alors absent et en mer, fut dépouillé du riche patrimoine de ses ancêtres par un partage arbitraire de ce genre. Il a donc soif de se venger sur les hommes qui se sont emparés de ses biens, tandis qu'il n'a pu sauver que sa vie, pareil à un chien qui se débarrasse de tout pour traverser à la nage la rivière débordée [1]; et il est touchant de l'entendre se souvenir, au cri de la grue qui appelle les hommes à labourer la terre de ses champs florissants, travaillés maintenant par des mains étrangères [2].

Ces fragments sont remplis d'allusions à ces coups d'État qui accompagnaient en général la naissance de la démocratie en Grèce. Une des mesures favorites de ces nouvelles puissances était l'admission dans la municipalité souveraine des périèques (paysans) qui, occupés de leurs travaux rustiques et assujettis à la race régnante, étaient restés jusque-là en dehors du gouvernement. C'est ainsi qu'en parle Théognis : « O Cyrnos, cette ville est bien encore la même ; mais il s'y trouve une population différente, qui autrefois ne connaissait ni lois ni tribunaux, qui usait aux travaux des champs, ses rustiques vêtements de peau de chèvre et se tenait, timide comme des daims, éloignée de la ville. Voilà maintenant les braves,

[1] V. 345, et suiv. Bekker.
[2] V. 1197 et suiv.

ô fils de Polypaïs, et ceux qui, avant, étaient les nobles, sont actuellement les mauvaises gens ; qui pourrait supporter de voir cela [1] ? » Ces expressions de *bons* et de *méchants* (ἀγαθοί, ἐσθλοί, et κακοί, δειλοί) que l'antiquité des siècles suivants prenait déjà dans leur acception purement morale, sont évidemment employées par Théognis dans un sens politique pour nobles et roturiers. Ou plutôt son emploi de ces paroles repose réellement sur la conviction que l'on ne saurait s'attendre à trouver des sentiments nobles et une conduite honorable que chez des hommes d'origine illustre et d'une race éprouvée depuis de longues années dans la guerre et la paix. Aussi déplore-t-il surtout que les *bons*, c'est-à-dire les nobles, ne soient plus considérés auprès des riches, et que la richesse soit le seul but de l'ambition. « Ils n'estiment que l'opulence, et le noble épouse la fille du mauvais et le mauvais celle du noble. La richesse mêle les races (πλοῦτος ἔμιξε γένος). Ne t'étonne donc point, ô fils de Polypaïs, que la race des citoyens perde de sa splendeur ; car le bon et le mauvais se trouvent confondus [2]. » Cette plainte a un accent d'autant plus douloureux dans la bouche de Théognis, que lui-même, en demandant en mariage une jeune fille qu'il aimait, essuya un refus de la part de ses parents, qui lui préférèrent un homme bien moins *bon*, c'est-à-dire un roturier [3]. La jeune fille elle-

[1] V. 53 et suiv.
[2] V. 189 et suiv.
[3] V. 261 et suiv.

même cependant, semble avoir attaché plus de valeur aux avantages de la naissance, qui se trouvaient du côté de Théognis; elle hait l'homme mauvais et vient, déguisée, trouver le poëte « avec l'insouciance d'un petit oiseau [1]. » On peut composer ainsi, en recueillant ce passage et d'autres analogues, un petit roman amoureux qui nous introduit au milieu des diverses classes d'une façon fort attrayante, bien différente de celle que l'on rencontre d'ordinaire, puisqu'ici c'est la jeune fille qui se charge du rôle de maintenir l'honneur de la famille, et non de fiers et tyranniques parents. Tout ce qui a rapport à ce roman dut évidemment être contenu dans une élégie particulière.

Si l'on essaie de réunir ces fragments de manière à en former plusieurs petits poèmes, il est important de remarquer que toutes ces plaintes, exhortations et maximes politiques sont adressées à la même personne : à l'ami du poète, Cyrnos, fils de Polypaïs [2]. Son nom apparaît fort souvent dans ces fragments, et lorsqu'un autre nom s'y trouve à la place du sien, c'est que le sujet est autre, ou que la manière de le traiter est différente. C'est ainsi

[1] V. 1091.

[2] Elmsley a fait remarquer que Πολυπαΐδη devait être pris pour un nom patronymique. Cette observation est confirmée et mise hors de doute par le fait que Πολυπαΐδη ne se trouve jamais devant une consonne; tandis que nous le rencontrons neuf fois devant les voyelles, et cela à des endroits où le vers exige un dactyle. Aussi les harangues où se trouvent les noms de Κύρνε et de Πολυπαΐδη sont en rapport entre elles quand au sens. Πολυπαΐς a la même signification que πολυκάμων, maitre de beaucoup de propriétés.

que nous possédons encore un morceau considérable d'une élégie adressée par Théognis à son ami Simonide, et datant précisément du temps de cette révolution qui, dans les poèsies adressées à Cyrnos, appartient déjà au passé. Ici le gouvernement est représenté sous l'image, fréquemment employée, d'un vaisseau battu par la tempête, tandis que l'équipage a déposé le timonier habile, et permet au portefaix de commander. « Que ceci soit dit aux bons en langage énigmatique, poursuit le poète, bien que le mauvais aussi, s'il a de l'intelligence puisse le comprendre [1]. » On voit que ce poème est né sous le terrorisme qui enchaînait jusqu'à la parole, tandis que dans les poésies adressées à Cyrnos, Théognis ne fait aucun mystère de ses opinions et de ses vœux, et s'abandonne à sa colère jusqu'à désirer « boire le sang noir de ceux qui l'ont dépouillé [2]. »

Quant aux rapports qui existaient entre le poète et Cyrnos, il ne paraît pas douteux que le fils de Polypaïs fut un jeune homme de noble famille, auquel Théognis portait une affection tendre, mais en même temps paternelle, et dont il s'efforçait de faire un des bons, dans le sens qu'il attachait à ce mot. Dans les élégies complètes la sympathie du poète pour ce Cyrnos devait être beaucoup plus

[1] V. v. 667-682. Les vers suivants se rapportent avec évidence au γῆς ἀναδασμός dont il a été question.

Χρήματα δ' ἁρπάζουσι βίῃ, κόσμος δ' ἀπόλωλεν,
Δασμὸς δ' οὐκέτ' ἴσος γίγνεται ἐς τὸ μέσον.

[2] V. v. 349.

profonde qu'il ne paraîtrait au premier abord, d'après les extraits gnomiques qui nous ont été seuls conservés, et dans lesquels l'apostrophe à Cyrnos fait presque l'effet d'une cheville. Il existe pourtant encore des traces qui trahissent la vraie nature de leurs rapports. « Cyrnos, dit le poète, lorsque tu souffres, nous sommes tous affligés ; mais pour toi la douleur d'autrui est un chagrin passager [1]. » — « Je t'ai donné des ailes pour voler au-dessus de la terre et de la mer, et pour être présent à toutes les fêtes où les jeunes hommes chanteront harmonieusement au son de la flûte. Dans les temps futurs ton nom sera chéri de tous ceux qui aiment la poésie, tant que dureront le soleil et la terre. Mais tu me montres peu de respect, et tu me trompes par des paroles, comme on trompe un petit enfant [2]. »

On voit que Théognis ne jouissait pas, de la part de Cyrnos, de la confiance pleine d'abandon, à laquelle il prétendait. Mais bien certainement toutes ces sollicitations et ces tendres reproches devaient être interprètés dans le sens de l'antique et noble coutume dorienne, et il ne faut point songer à des rapports immoraux avec lesquels cadrerait fort mal l'éloge que le poète fait au jeune homme de la vie conjugale [3]. D'ailleurs Cyrnos est déjà arrivé à l'âge où il peut être envoyé à Delphes en qualité d'ambassadeur sacré (θεωρὸς)

[1] V. 665 et suiv.
[2] V. 237 et suiv.
[3] V. 1225.

pour en rapporter un oracle à la ville; le poète lui recommande de le retenir pieusement et de se garder d'y ajouter ou d'en retrancher la moindre parole [1].

Les poésies de Théognis, même sous leur forme actuelle, nous introduisent dans un cercle d'amis, liés entre eux par une association de table, dans le genre des *philities* telles qu'elles existaient depuis fort longtemps à Sparte et à Mégare. Ces sociétés pouvaient servir à ranimer et à conserver l'esprit aristocratique, tout comme les repas publics à Sparte, qu'on nous peint comme une sorte de clubs aristocratiques. Théognis exige même que l'on ne se mette à table qu'avec ceux qui (selon la constitution primitive) possédaient le pouvoir suprême, qu'on ne fraie qu'avec eux, et qu'on ne cherche à plaire qu'à eux seuls [2]. Il va sans dire que tous les amis auxquels le poète s'adresse : Cyrnos, Simonide, Onomacritos, Cléaristos, Démocles, Démonax, Timagoras, appartenaient à la catégorie des « Bons », quoique les maximes politiques ne soient adressées qu'à Cyrnos. Les événements variés de la vie de ces amis, les qualités que chacun développe au banquet, donnaient occasion à nombre d'élégies peu étendues probablement. Tantôt c'est Cléaristos, que l'on plaint à cause d'une traversée malheureuse, et à qui l'on promet le secours auquel il a droit en sa qualité d'hôte paternel [3]; tan-

[1] V. 805 et suiv.
[2] V. 33 et suiv.
[3] V. 511.

tôt c'est à lui ou à un autre des amis[1] que l'on souhaite un heureux voyage. C'est une chanson d'adieu que l'on adresse à Simonide, dont la société a goûté l'hospitalité, en l'engageant à laisser aux convives leur liberté, à ne point retenir celui qui veut s'en aller, à ne pas déranger celui qui dort, etc.[2]. Auprès d'Onomacritos enfin le poète[3] se plaint des suites de l'intempérance. Peu de ces chants paraissent avoir franchi les limites de ce cercle d'amis, quoique la renommée de Théognis, grâce à ses voyages, se fut déjà répandue, de son vivant, bien au delà de Mégare, et que l'on entendît résonner ses élégies dans bien des banquets étrangers[4].

Comme les poésies de Théognis sont toutes remplies d'allusions à des banquets, ces fragments permettent de se faire une idée très-claire de la mise en scène de l'élégie. Lorsque les convives ont fini de manger, les coupes se remplissent pour la libation solennelle, pendant qu'on prononce une

[1] V. 691 et suiv.
[2] V. 468 et suiv.
[3] V. 503 et suiv.
[4] Nous savons par Théognis lui-même, qu'il alla en Sicile, en Eubée et à Sparte, v. 783 et suiv. C'est en Sicile qu'il composa l'élégie dont il a été question dans le texte, pour ses compatriotes, les habitants de Mégare-Hybléa, colons de Mégare. Il doit avoir composé en Eubée les vers 891-894. Il y a beaucoup d'allusions à Sparte, et le passage, v. 880-884, est emprunté très-probablement à une élégie que Théognis composa pour un ami spartiate qui avait des vignobles sur le Taygète. Ce sont les vers 1209, 1211 et suiv. qui sont les plus énigmatiques, et il est difficile de les faire accorder avec les circonstances que nous connaissons de la vie de Théognis.

prière aux divinités, spécialement à Apollon, prière qui souvent prenait les proportions d'un vrai péan. C'est alors que commence la partie la plus gaie, la plus bruyante et la plus orageuse du banquet, que Théognis (et Pindare) appellent κῶμος, quoique le premier de ces poètes emploie aussi le mot dans un sens plus étroit pour désigner seulement la joyeuse promenade des convives après le repas[1]. Or, le comos exigeait la flûte[2]. Aussi Théognis parle-t-il bien souvent de l'accompagnement par la flûte[3] des vers chantés en buvant, et il n'est presque jamais question de la lyre et de la cithare (ou phorminx), excepté au chant de la libation[4]. C'était la véritable place pour l'élégie, que chantait un des convives avec accompagnement de flûte, en s'adressant soit à la société entière, soit, comme c'est toujours le cas chez Théognis, à un seul parmi les convives.

Nous ne pouvons passer sous silence un autre poète, qui pourtant offre une grande différence avec ceux dont il a été question jusqu'ici, puisque au lieu d'un homme du peuple, d'un homme d'État, nous avons ici affaire à un philosophe, dont la grande importance pour la spéculation métaphysique sera exposée dans un autre chapitre. Xénophane, de Colophon, qui fonda vers la 68[me] ol. (A. C.., 508) la célèbre école d'Élée, exprima,

[1] Cf. Théognis, v. 829, 940, 1046, 1065, 1207.
[2] V. plus haut.
[3] V. 241, 761, 825, 941, 975, 1041, 1056, 1065.
[4] V. 534, 761, 791.

avant de quitter Colophon, les idées et les sentiments que lui inspirait son milieu, dans la forme de l'élégie [1]. Ces élégies sont des chants de table tout comme celles d'Archiloque, de Solon et de Théognis. Nous trouvons chez Athénée un fragment considérable qui peint le commencement d'un festin avec une vivacité étonnante et avec beaucoup de grâce, et qui engage les convives, en buvant modérément après la libation et l'hymne aux dieux, à proclamer (en vers élégiaques) les beaux exploits et l'éloge de la vertu, au lieu de chanter les inventions des anciens poètes sur les combats des titans, géants et centaures, ou d'autres fantaisies de ce genre. On voit déjà par là que Xénophane ne trouvait aucun plaisir aux distractions en usage aux repas de ses compatriotes, et d'autres fragments que nous possédons décèlent encore plus nettement qu'il jugeait un peu la vie des grecs du haut de sa sagesse de philosophe. Il ne flétrit pas seulement le luxe que ses concitoyens avaient appris des Lydiens [2], mais aussi l'illusion

[1] Nous trouvons cependant aussi, chez Diogène Laërce (IX, II, 19) des vers élégiaques de Xénophane, dans lesquels il se donne lui-même l'âge de quatre-vingt-douze ans, et où il parle de ses nombreux voyages en Grèce.

[2] Les mille porphyrophores qui, avant les temps de la tyrannie, se réunissaient, d'après Xénophane (Athénée, XII, p. 526), sur la place publique de Colophon, formaient évidemment une bourgeoisie plus étroite dans le genre de celle dont on peut prouver l'existence à ces époques aristocratiques, où l'ancien gouvernement des familles se transformait en démocratie, à Rhegium, Locres, Crotone, Agrigente et Cyme d'Éolie.

des Grecs qui estiment plus le vainqueur à la course ou à la lutte d'Olympie que le sage, ce qui doit paraître une terrible hérésie à qui sait se placer au point de vue des idées générales du temps.

Si l'on descend jusqu'aux guerres des Perses, on ne peut guère ne pas parler de Simonide de Céos, l'illustre poète lyrique, contemporain plus âgé de Pindare et d'Eschyle, qui fut si accompli dans l'élégie qu'il est impossible de clore la série de ces anciens maîtres du chant élégiaque, chacun si remarquable dans son genre, sans lui assigner sa place. Simonide, selon une notice très-importante et bien connue, l'emporta même sur Eschyle, dans un concours que les Athéniens avaient organisé, parmi les poètes les plus distingués, pour la composition d'une élégie en honneur de ceux qui avaient péri sur le champ de bataille de Marathon (ol. 72me, 3, A. C., 490). Le biographe ancien d'Eschyle, qui nous fournit ce renseignement, ajoute, en guise d'explication, que l'élégie exige une certaine tendresse de sympathie, étrangère au caractère d'Eschyle. Cette faculté de donner aux sentiments le ton de la tendresse et d'une émotion presque féminine, Simonide la possédait précisément et au plus haut degré, comme on le voit dans ses plaintes de Danaë et par d'autres fragments. Il n'aura pas manqué non plus, dans cette élégie sur les victimes de Marathon et dans celle sur la bataille de Platée, de pleurer la mort de tant de braves, et d'exprimer dans son chant les douleurs des veuves et des orphelins ; ce qui

du reste ne se trouve nullement en contradiction avec un sublime essor de patriotisme, surtout à la fin du poème.

Comme Archiloque et d'autres, Simonide s'est également servi de la forme de l'élégie pour des chants funèbres individuels : en tous cas l'Anthologie grecque contient plusieurs morceaux de Simonide, qui font moins l'effet d'épigrammes détachées, que de fragments d'élégies plus longues et qui déplorent la mort de personnes aimées avec un sentiment profond et touchant. Tels sont les vers de Gorgo disant à sa mère ces dernières paroles avant de mourir : « Reste ici auprès de mon père, et deviens, sous une étoile plus propice, mère d'une autre fille, qui puisse te soigner et te chérir dans ta vieillesse. »

On voit, par ce nouvel exemple, de combien de caractères divers l'élégie était susceptible sous la main des différents poètes : elle affecte tantôt un accent doux et tendre, tantôt un ton viril et énergique ; mais il ne serait pas moins arbitraire de diviser les élégies en autant de classes diverses, et de distinguer une élégie guerrière, politique, amoureuse, une élégie de table, de deuil, de sentences, parce qu'elle s'est exercée dans tous ces sujets. En réalité, les limites qui séparent ces différents genres ne sont nullement définies, car l'élégie était presque toujours symposique, par l'occasion qui la motivait et politique quant au sujet, car cette tendance y prédomine généralement. Partant de là, cette poésie prend tantôt la

direction érotique, tantôt penche vers le genre thrénétique ou le genre gnomique ; mais elle conserve toujours le même caractère fondamental. Un cœur agité et assailli par des événements ou par des circonstances particulières, porte le poète à s'épancher dans la cordialité du banquet où ses amis se trouvent réunis, quelquefois même dans une assemblée plus nombreuse. C'est la libre expansion d'une âme noble et belle qui prend naturellement la forme poétique et devient élégie. Les contemplations sentimentales qui se pressent dans l'âme du poète en coulent avec une abondance que rien n'arrête : cette liberté du laisser aller, cette complaisance à écouter jusqu'aux dernières vibrations de toute corde touchée, sont le caractère essentiel de l'élégie grecque. L'épanchement par lui-même, a quelque chose qui calme, et pendant que l'âme se décharge ainsi du fardeau de ses appréhensions et de ses soucis, des idées d'un genre plus paisible d'élévation surgissent d'elles-mêmes, impriment à la poésie un caractère tantôt d'élévation, tantôt de distraction, et finissent par apaiser les sensations violentes qui ont fait naître l'élégie. Lorsque la nation grecque entra dans cette période, où la contemplation de la vie humaine, où tous les efforts de la pensée tendaient à formuler des principes généraux, dans cette période qui commence avec les sept sages : ce sont ces principes généraux, les gnomes, qui formèrent aussi dans l'élégie cet élément de conciliation et d'apaisement, par lequel l'âme passe de l'agitation à la résignation. En ce

sens, on peut appeler l'élégie de Solon, de Théognis et de Xénophane, l'élégie gnomique; mais il faut se garder de lui supposer une disposition et une économie générale différentes de celles des autres genres élégiaques.

Peut-être est-ce ici l'endroit le plus convenable pour parler d'un genre de poésie moins important : l'*épigramme*, qui se produit le plus souvent sous la forme élégiaque, bien qu'il en existe aussi en d'autres formes métriques, en hexamètres, par exemple, comme celles attribuées à Homère. L'épigramme fut, dans l'origine, ce que le mot indique : une inscription sur un tombeau, sur une offrande à un temple, ou sur tout autre objet dont la signification a besoin d'explication, et c'est d'après l'analogie de ces véritables épigrammes qu'on est arrivé plus tard à donner ce nom aux pensées suggérées par la vue d'un objet, à des idées qui pourraient au besoin servir d'inscription, et auquel on donnait cette forme lapidaire. Ce qui a fait choisir de préférence pour cet usage la forme élégiaque, c'est sans doute le rapport naturel qui existe entre l'épitaphe et le chant funèbre qui, nous l'avons vu, revêtit de bonne heure cette forme[1]. Mais, de même que l'élégie embrassait

[1] Le lecteur français ne partagera guère cette opinion, et se refusera à adopter cette interprétation forcée et toute extérieure. Ne serait-il pas bien plus naturel de supposer, que la forme du distique, cet essai de strophe qui limitait naturellement la pensée, devait s'offrir spontanément à l'esprit du poète épigrammatique qui allait exprimer une pensée limitée, et que le courant continu de l'hexamètre aurait forcément tenté à la développer? K. H.

tous les rapports de la vie sociale qui peuvent produire un intérêt plus vif, l'épigramme pouvait trouver sa place aussi bien sur un monument de guerre que sur le tombeau d'une personne aimée. La seule indication, dans une forme gracieuse et bien arrondie, de la destination et de la signification d'un objet, était chose fort estimée chez les anciens; et on attribuait souvent à des poètes illustres des épigrammes qui ne faisaient connaître que le donataire d'une offrande, le dieu auquel elle était consacrée, le sujet qu'elle représentait, et qui n'avaient que le mérite d'être brèves et complètes, d'adapter, comme un vêtement juste, la forme à la pensée. En général cependant, l'épigramme se proposait d'ennoblir un objet par une pensée élevée, de lui prêter une portée morale ; mais il n'entrait nullement dans les nécessités de l'épigramme des Grecs de présenter quelque chose de surprenant, de frappant ou de très-nouveau, ce que les modernes considèrent comme la pointe de l'épigramme. Ce que l'on demandait surtout à ce genre de poème, c'est que la pensée principale y fut énoncée brièvement, dans les limites étroites de quelques distiques, et cependant de façon à satisfaire complétement l'auditeur. Il est vrai de dire que, par ce seul fait, l'épigramme acquit déjà chez les poètes de cette époque une é ergique concision, une netteté de pensée fort étrangères à l'élégie qui, en épuisant chaque idée, chaque sentiment, arrive lentement, pas à pas pour ainsi dire, à une sorte de dénoûment bienfaisant et à l'apaisement de l'âme.

Il est probable que des épigrammes en forme élégiaque furent composées peu de temps après la naissance de l'élégie ; l'Anthologie en contient sous les noms illustres d'Archiloque, de Sappho et d'Anacréon ; cependant celles qui peuvent passer pour authentiques, ne trahissent rien d'individuel. Il était réservé à Simonide (celui-là même par lequel nous avons terminé la série des poètes élégiaques), de donner à l'épigramme la perfection dont elle était susceptible. Son temps lui en offrait les occasions les plus favorables ; car ce poète, qui jouissait d'une grande célébrité, tant à Athènes que dans le Peloponèse, recevait souvent des États qui avaient combattu contre les Perses, la commission d'orner, par des inscriptions, les tombeaux de leurs guerriers. Parmi toutes ces inscriptions, la plus célèbre et la plus parfaite est l'épigramme incomparable sur les Spartiates morts aux Thermopyles, qui était réellement inscrite sur les lieux mêmes : « Étranger, va annoncer aux Lacédémoniens que nous reposons ici, obéissant à leurs lois [1]. » Le courage héroïque n'a jamais trouvé une expression d'une dignité plus calme et d'une grandeur moins prétentieuse. Dans chacune de ces épigrammes, Simonide fait ressortir une circonstance spéciale de la guerre des Perses, par laquelle le combat où les guerriers célébrés avaient succombé acquérait une importance parti-

[1] Dans Gaisford, *P. gr. min.*. Simonide, fr. 27. — *Simonidis Cei carminum reliquiæ*. Ed. Schneidewin, p. 147.

culière. C'est ainsi que nous trouvons dans l'épigramme sur les Athéniens tués à Marathon : « Avant-garde des Hellènes, les Athéniens ont terrassé, à Marathon, la puissance des Mèdes ornés d'or [1]. »

On cite encore beaucoup d'épigrammes de Simonide qui se trouvaient sur les tombeaux de particuliers ; nous en rappellerons surtout une qui diffère des autres, en ce qu'elle feint seulement d'être une véritable épigramme, et qu'elle tourne en ironie amère l'honneur que l'inscription devait rendre au mort. C'est celle qu'il fit sur Timocréon, poète lyrique et athlète de Rhodes, rival de Simonide dans son art, et qui l'avait irrité par bien des injures : « J'ai beaucoup bu et beaucoup mangé, et j'ai dit beaucoup de mal d'autrui, moi qui repose ici, Timocréon de Rhodes [2]. » Les épitaphes et les épigrammes d'offrandes se complètent mutuellement, surtout lorsqu'il s'agit de la guerre des Perses ; si les premières paient leur dette aux morts, dans les dernières, les vainqueurs vivants rendent grâce aux divinités. C'est encore à la bataille de Marathon que se rapporte l'une des plus belles d'entre celles-ci. Mais il faut avouer que son principal charme est dans la langue si vive et si achevée, et ne peut guère se rendre par une traduction en prose [3]. Il se trouvait sur la statue de Pan, que

[1] Lycurgue et Aristide. Schneidewin, p. 145.
[2] Gaisford, fr. 58. Schneidewin, p. 174.
[3] Gaisford, fr. 25. Schneidewin, p. 176.

Τὸν τραγόπουν ἐμὲ Πᾶνα, τὸν Ἀρκάδα, τὸν κατὰ Μήδων,
Τὸν μετ' Ἀθηναίων, στήσατο Μιλτιάδης.

les Athéniens avaient érigée dans une grotte au pied de l'Acropole, parce que, d'après la croyance populaire, cette divinité les avaient secourus à Marathon. « Miltiade m'a érigé, moi Pan, aux pieds de bouc, l'Arcadien, l'ennemi du Mède, l'ami d'Athènes. » Souvent aussi Simonide était obligé, quand il recevait des commandes, d'exprimer des pensées qui lui étaient étrangères. C'est ainsi que le poète, modeste et mesuré en toute chose, n'approuva certes pas l'arrogance du général spartiate, à laquelle il prêtait des paroles dans cette inscription du trépied consacré à Delphes, que les Grecs firent effacer plus tard : « Général des Hellènes, après avoir détruit l'armée des Mèdes [1], Pausanias a consacré ce monument à Phébus. »

La forme de presque toutes ces épigrammes de Simonide était la forme élégiaque ; le poète n'y renonçait que lorsqu'un nom [2] (à cause d'une syllabe brève entre deux longues) ne pouvait s'accommoder du mètre dactylique, et en ce cas il adoptait le rhythme trochaïque. Le caractère de la langue, et notamment le dialecte, restait en général fidèle au modèle de l'élégie ; des traces de dorisme n'apparaissent que çà et là sur des monuments destinés à des villes doriennes.

[1] Fragm. 40, Gaisford. Schneidewin, p. 186.
[2] Comme Ἀρχενεύτης, Ἱππόνικος.

CHAPITRE IX

LA POÉSIE IAMBIQUE ET TROCHAÏQUE

En abordant le genre de poésie que les anciens appelaient *ïambes*, et qui fut créé presque en même temps que l'élégie par Archiloque de Paros ; en cherchant à nous faire une idée de sa valeur poétique et morale, ainsi que de la façon dont il naquit de la nature même du peuple grec, nous nous heurtons dès l'abord contre des difficultés et des contradictions incompréhensibles en apparence, telles que nous ne les avons point encore rencontrées. A une époque où les Grecs n'étaient habitués à entendre que les accents tranquilles et placides de l'épopée, à côté desquels l'âme émue venait à peine de trouver une expression très modérée encore dans l'élégie, surgit soudain ce nouveau genre, qui n'avait rien de commun avec la poésie épique, ni par la forme, ni par le sujet. Ce sont des rhythmes légers, sautillants, quelquefois même alanguis, rompus et comme paralysés avec intention, où une médisance que ne retient aucun égard de morale ou de convenance, se déchaîne comme une passion furieuse [1], avec une amertume

[1] Λυσσῶντες ἴαμβοι, les ïambes furieux, dit l'empereur Hadrien, Brunck. *Anal*, II, 286.

et une dureté impitoyables que les anciens ne pouvaient mieux caractériser que par la célèbre anecdote des filles de Lycambe, qui, victimes de cette méchanceté, se pendirent de honte et de dépit. Eh bien, cet Archiloque, si médisant, cette langue de vipère, n'est pas seulement aux yeux des anciens le maître incomparable du genre, mais le premier des poètes après Homère [1]. Où donc est cet élan de l'âme, où « l'œil du poète, roulant dans une démence sublime, se tourne tantôt du ciel vers la terre, tantôt de la terre vers le ciel [2]; où est cette beauté des idées qui ennoblit tout, jusqu'à l'objet le plus vulgaire, et le charme bienfaisant sans lequel le poète cesse d'être poète ?

Jamais la poésie ne s'est bornée à entretenir les idées d'un monde sublime et idéal, où les forces naturelles se développeraient avec plus de force et d'intensité ; de tout temps elle a tourné aussi ses regards vers la réalité avec tous ses défauts et toutes ses faiblesses, et elle a senti, elle a exprimé d'autant plus profondément ce qu'il y a de mauvais et de défectueux dans les choses humaines, qu'elle a été plus pénétrée de la beauté, de la noblesse et de la grâce de l'idéal. Elle l'a fait de bien des manières, selon le caractère et la disposition du poète. Une âme habituellement sereine et paisible, qui contemple avec satisfaction et admiration ce qu'il y a de grand et de beau

[1] *Maximus poeta aut certe summo proximus*, dit Val. Maxime, VI, III, 1.
[2] Shakspeare, *Songe d'une nuit d'été*, act. V. sc. 1,

dans la nature et dans la vie humaine, en verra clairement les défauts et les mauvais côtés, mais elle ne s'en laissera pas troubler dans la jouissance du monde ; ces défauts et ces faibles sont pour elle ce que dans un tableau est l'ombre, qui, loin d'obscurcir l'éclat des parties principales, ne le fait que mieux ressortir. Une ironie légère contracte alors les lèvres du poète, ou un sourire de pitié plane sur ses traits sans ternir la beauté sublime de l'expression. Un autre se trouve davantage mêlé aux affaires de la vie sociale et politique ; et ressentant douloureusement dans sa propre sphère les erreurs et les travers des hommes, il prendra un ton plus irrité et plus violent dans sa poésie ; mais ce ton amer et vengeur est parfaitement justifié dans la poésie, pourvu qu'il parte de l'idée grande et élevée que le poète s'est faite de ce qui devrait être [1]. Il y a plus : le poète peut être entraîné lui-même par le courant des passions humaines, il peut être entaché des défauts et des infirmités qui souillent la nature humaine, sa voix peut s'élever du fond de ce tourbillon de luttes passionnées, elle peut respirer non-seulement l'indignation généreuse contre les troubles de l'ordre moral, mais même la haine et la colère personnelles ; et pourtant nous suivrons, tout comme les anciens, un phénomène

[1] Nous trouvons dans Juvénal la meilleure preuve que la simple flétrissure ou la peinture du mal et de la perversité ne répondent ni au sentiment poétique ni au sentiment moral. Ses tableaux horribles manquent précisément de ce fond d'une idée belle et noble de ce que devrait être Rome ou de ce qu'elle a été jadis.

de ce genre avec une sympathie pleine d'admiration, avec un intérêt passionné même, pourvu que nous reconnaissions dans ce courroux une vraie vigueur de sentiment et de pensée, et qu'à travers ces violentes commotions de l'âme nous voyions briller une nature élevée, susceptible de grandes et nobles émotions. La colère débile d'une âme vulgaire ne s'élèvera jamais jusqu'à la hauteur de la poésie, dût-elle s'orner de tout le faste du langage.

Ici, comme ailleurs, il nous faudra remonter un moment aux deux anciens poètes épiques qui forment la base de la civilisation grecque tout entière. Homère, malgré toute la solennité que demande son genre de poésie, est plein d'enjouement et d'espièglerie; mais c'est un genre d'ironie qui, loin de ternir la sérénité, ne sert qu'à doubler le plaisir qu'inspire la contemplation des choses humaines. Sans doute, il traite Thersite impitoyablement et il est facile de voir, chez le poète aux convictions monarchiques, une sorte de rancune contre les démagogues qui s'attaquent à tout ce qui est distingué et grand, uniquement parce qu'ils n'y ont point leur part ; mais Thersite est un personnage secondaire dans le tableau du monde héroïque, et ne sert que de repoussoir à ceux qui, comme Ulysse, commandent au peuple avec dignité et intelligence. Et lorsqu'un personnage d'un ordre supérieur est momentanément placé sous un jour comique, comme par exemple Agamemnon aveuglé par Zeus, et rempli de confiance dans son illusion et dans sa prétendue sagesse ; le poète le fait avec tant de délicatesse, que le héros ne perd presque rien de sa dignité à nos yeux [1]. De la sorte le comique d'Homère — s'il est permis de se servir de ce terme — peut se hasarder même jusqu'à attaquer les dieux et y trouver excellente matière aux tableaux les plus humoristiques ; car, comme c'est la réunion des divinités qui préside à l'ordre moral, et que chaque dieu pris individuellement n'exerce que sa fonction spéciale, sans égard aux exigences d'autres lois, Arès, Aphrodite ou Hermès se prêtent fort bien à des scènes de dissension violente, de faiblesse féminine, d'astuce consommée, sans perdre en rien la part d'honneur divin qui leur revient. D'un genre bien différent est le sarcasme d'Hésiode, lorsqu'il raille par exemple dans la Théogonie les femmes, filles de Pandore. Il y a là une humeur et du dépit réels, souvent même le poète se laisse entraîner par sa bile au delà des limites de la justice, et jusqu'à dénier au sexe toute bonne qualité. Dans les Œuvres et Jours où il a souvent sujet de blâmer, Hésiode ne manque pas d'esprit satirique et fait ressortir ce qui est mauvais et méprisable avec une vigueur surprenante, mais ce n'est jamais la raillerie sereine de la poésie homérique, qui seule sait réconcilier, pour ainsi dire, ce qui est défectueux et erroné avec ce qui est grand et sublime, et fondre tous les contrastes dans un harmonieux ensemble.

[1] V. chap. v.

Avant de considérer dans Archiloque la troisième manière de représenter poétiquement le mal et le méprisable, il sera nécessaire de rappeler que ce ne sont pas seulement des traits isolés d'humeur et de ridicule qui se rencontraient dans l'ancienne poésie épique, qu'il y avait aussi des tableaux entiers de ce genre, qui formaient comme des petites épopées comiques. On ne pourra jamais assez déplorer la perte du *Margitès* (Μαργείτης), qu'Aristote (conformément à l'opinion généralement reçue parmi les Grecs) attribue à Homère lui-même, et qu'il considère comme l'origine de la comédie, de même que l'Iliade et l'Odyssée contenaient à ses yeux les germes de la tragédie. Il place le Margitès dans la même catégorie que les poésies ïambiques, mais de façon à faire croire que les ïambes ne furent adaptés que plus tard à ce genre de poésie. Il est donc fort vraisemblable que les vers ïambiques qui, d'après le témoignage des anciens grammairiens, se trouvaient mêlés au Margitès d'une façon désordonnée et irrégulière [1], étaient dus à une révision ultérieure du poème, peut-être à Pigrès d'Halicarnasse, frère d'Artémise, auquel quelques-uns attribuaient même le poème entier [2].

A en juger d'après les rares fragments et les

[1] Voici le début de Margitès.

Ἦλθέ τις εἰς Κολοφῶνα φέρων καὶ θεῖος ἀοιδός,
Μουσάων θεράπων ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος,
Φίλης ἔχων ἐν χερσὶν εὔφθογγον λύρην.

[2] Sur Pigrès, v. la fin de ce chapitre. Il intercala aussi des pentamètres dans *l'Iliade*.

allusions qui nous ont été transmis sur le Magitès homérique, on y représentait un sot qui se croit de l'esprit. « Il savait beaucoup, mais il savait tout mal [1], » et on voit par une histoire qui nous a été conservée par Eustathe, qu'il fallait lui suggérer des intentions très-rusées, pour l'amener à faire des choses qui demandaient fort peu d'intelligence [2]. Ce sot prétentieux était donc une sorte de pendant à l'Eulenspiegel allemand qui, lui, cache sous le masque de la bêtise une astuce raffinée.

On possédait encore d'autres petites épopées satiriques sous le nom d'Homère, tels que le poème des *Cercopes*, ces lutins importuns et amusants à la fois, qui, après avoir joué des tours innombrables à Héraclès, sont pris et enlevés par lui, jusqu'à ce qu'ils paient leur rançon par de nouvelles plaisanteries ; la *Batrachomyomachie*, qui formera le sujet d'une étude particulière sur la parodie ; la *Chèvre sept fois tondue* (αἲξ ἑπτάπεκτος) et les *Mauviettes* (ἐπικιχλίδες), qu'Homère aurait chantées aux enfants au prix de quelques mauviettes. Quelques-unes de ces farces nous ont été transmises, entre autres le *Four du potier* (κάμινος ἢ κεραμίς) qui applique de la manière la plus amusante l'imagination et l'invention mythiques de la poésie épique au métier des potiers.

Tous ces poèmes comiques cependant, par leur

[1] Πόλλ' ἠπίστατο ἔργα κακῶς δ' ἠπίστατο πάντα.

[2] Eustathe sur l'*Odyssée*, X, 552, p. 1669, éd. de Rome.

caractère innocent, éloigné de toute attaque personnelle, offraient peu d'analogie avec les ïambes mordants d'Archiloque. Peut-être y avait-il plus de rapport entre ceux-ci et les chansons satiriques que (selon l'hymne homérique à Hermès) les jeunes hommes improvisaient aux repas, pour se railler mutuellement [1]. A Sparte aussi, aux repas publics, on permettait une raillerie fine et mordante, et celui qui était l'objet d'un de ces discours piquants et assaisonnés de sel spartiate n'avait point le droit de s'en fâcher. Certaines coutumes, que sanctionnait leur culte, donnaient aux Grecs l'occasion de se livrer à une moquerie plus hardie et moins indulgente encore. Ces coutumes étaient du nombre des plus sacrées et des plus vénérables, et c'était surtout aux fêtes de Démétèr et de divinités analogues que l'on permettait, que l'on provoquait même la plaisanterie et la raillerie la plus libre et la plus licencieuse sur tout ce qui pouvait y prêter le moins du monde [2]. C'était une loi de ces fêtes, que certains

[1] V. 55.

Ἐξ αὐτοσχεδίης... ἠΰτε κοῦροι
Ἡβηταὶ θαλίῃσι παραίβολα κερτομέουσιν.

[2] Sur ce qu'il y avait de légal dans ces insolences religieuses, v. surtout Aristote, *Polit.*, VII, 15. Voici tout ce passage si curieux, tel que nous l'entendons : « Comme nous bannissons de l'État les paroles inconvenantes, il est évident que nous interdisons aussi la vue des images et des idées indécentes. L'autorité doit donc veiller qu'il n'existe ni statue ni tableau représentant ces choses, si ce n'est dans le culte des dieux de la catégorie de ceux auxquels, d'après la loi, revient la *gaieté insolente* (οἷς καὶ τὸν τωθασμὸν ἀποδίδωσιν ὁ νόμος).

jours ceux qui les célébraient railleraient sans pitié toute personne qu'ils rencontraient, et l'attaqueraient avec des sarcasmes mordants et insolents. Il en était ainsi aux mystères d'Éleusis, et Aristophane, qui introduit dans ses *Grenouilles* un chœur des initiés qui mènent une vie de béatitude dans les enfers, lui fait adresser une prière à Démétèr, pour qu'elle lui permette de plaisanter et de danser toute la journée en sécurité, de dire des choses comiques et sérieuses, et qu'elle le fasse couronner comme vainqueur lorsqu'il aura raillé et plaisanté d'une façon digne de la fête. Aussi, après avoir engagé le dieu Iacchos par une chansonnette grivoise à prendre part à ses danses, le chœur commence aussitôt à se livrer à toutes sortes de plaisanteries sur les démagogues, les poltrons et les petits-maîtres d'Athènes. Cette habitude de raillerie était tellement enracinée chez les Grecs, qu'ils avaient inventé un mot spécial qui, à l'origine, ne signifiait autre chose que ces farces et ces moqueries qui accompagnaient les fêtes de Demétèr : le mot *iambos* [1]. On en avait

Dans ces sanctuaires la loi permet aussi aux personnes qui ont atteint un âge mûr de rendre hommage aux dieux pour elles-mêmes, pour leurs femmes et leurs enfants. Mais pour les jeunes gens on fera une loi qui leur défende d'assister soit à des *ïambes*, soit à des comédies, avant qu'ils soient arrivés à l'âge où ils ont le droit de s'étendre aux banquets et de boire jusqu'à l'ivresse. »

[1] Il ne faut point chercher d'étymologie à ce mot : il s'explique mieux par des exclamations d'allégresse, ὀλολυγμοί. Comparez les mots analogues : θρίαμβος, le cortège bachique ;

même fait un personnage mythique, la servante Iambe, qui la première eut le pouvoir d'attirer un sourire sur les lèvres de Démétèr inconsolable de la perte de sa fille, et de lui persuader d'accepter la boisson d'orge de Cycéon. Cette légende qui appartient à Éleusis, est racontée à la manière épique par l'Homéride qui fit l'hymne à Démétèr. Or, si nous réfléchissons que, d'après ce même témoignage, l'île de Paros (patrie d'Archiloque) passait après Éleusis, pour le séjour préféré de Démétèr et de Cora ; que la colonie parienne de Thaos dont le poète fit partie, regardait le culte de Démétèr comme le plus important [1] ; qu'Archiloque lui-même fut vainqueur dans un concours par un hymne à Démétèr, et qu'il dédia une série de ses poèmes appelés Iobacches, au culte de cette déesse et de Bacchus qui lui tient de si près [2] : nous ne pouvons guère douter, que ce ne fût cette coutume qui donna occasion à Archiloque de se produire avec ses ïambes insolents, — qui n'auraient pu trouver d'autre moment ni d'autre place dans les mœurs des Grecs, — et de transformer, grâce à son talent et à son génie, ces chansons taquines

διθυράμβος, hymne bachique ; et ἴθυμβος, autre sorte de chant bachique.

[1] Polygnote, le célèbre peintre, contemporain de Cimon, et natif de Thasos, peignit, dans son tableau des Enfers, exécuté à Delphes, la prêtresse Cleobéa de Paros, qui avait porté ce culte mystique à Thasos, dans la barque de Charon.

[2] Voici un vers de cet hymne cité par Héphestion :

Δήμητρος ἁγνῆς καὶ Κόρης τὴν πανήγυριν σέβων.

Fragm. 68 dans Gaisford. — Liebel, p. 183.

qui jusqu'alors avaient été improvisées au hasard, sans art et sans réflexion, en un genre nouveau de poésie qui conserva le nom primitif d'ïambe. Toute la pétulance contenue jusque-là par le respect des lois et des mœurs, se présentait ici sans frein, à l'abri du but religieux, comme si le cœur humain dût se décharger parfois de toute son amertume et de toute sa folie. C'est ainsi que la poésie trouva l'occasion d'opposer à l'épopée solennelle le genre qui en différait le plus à tous égards.

L'époque où cela eut lieu devait être à peu près la même que celle qui donna le jour à l'élégie, ou peu postérieure à celle-ci. Archiloque était le fils de Télésiclès, qui, sur un oracle de Delphes, conduisit une colonie de Paros à Thasos vers la 15me ou la 18me ol. (A. C. 720 ou 708), selon les anciens, date qui s'accorde parfaitement avec la donnée des chronographes de l'antiquité, qui placent dans la 23me ol. (688) la maturité d'Archiloque, que quelques-uns, il est vrai, placent un peu plus tard. Le poète commence par conséquent sa carrière à la fin du règne du roi lydien Gygès, dont il mentionne les richesses dans un vers que nous possédons encore [1] ; mais il faut le considérer plutôt comme contemporain d'Ardys (ol. 25me, 3, jusqu'à ol. 37me, 4, A. C. 678-629), puisqu'il parle dans un autre endroit [2] de la catastrophe de Magnésie, qui avait été causée par les Cimmériens dans la seconde moitié

[1] Fragm. 10. — Liebel, p. 59.

[2] Fragm. 71. — Liebel, p. 202.

du règne d'Ardys [1]. Archiloque compare la misère des Magnésiens avec le triste état de Thasos, où sa famille l'avait emmené, et où l'on n'avait point trouvé les montagnes d'or auxquelles on s'était sans doute attendu.

Il paraît que les habitants de Thasos ne s'étaient jamais contentés des produits de leur île, qui, cependant, par sa fertilité et ses mines, rendait des revenus considérables, et qu'ils avaient toujours convoité la possession des côtes de la Thrace voisine, riches en or et en vin. Ils s'étaient de la sorte trouvés en conflit, non seulement avec les peuples indigènes, — tels que les Saïens, par exemple [2], — mais aussi avec des colonies grecques antérieures. On voit, par les fragments d'Archiloque, que les Thasiens, à cette époque, s'étaient déjà tellement avancés vers l'orient, qu'ils disputaient aux habitants de Maronéa la possession de Strymé [3], désignée plus tard, lors des guerres des Perses, comme une ville thasienne. Mécontent de la situation de Thasos, que le poète représente souvent comme désespérée, — « la misère de la Grèce entière s'y concentre ; le rocher de Tantale est suspendu au-dessus de cette île [4], — Archiloque a dû la quitter pour s'en retourner à Paros, puisque des auteurs dignes de foi nous assurent qu'il périt dans une guerre contre les habitants de l'île voisine de Naxos.

[1] Cf. chap. IX.
[2] V. chap. IX.
[3] V. Harpocration à Στρύμη.
[4] Fragm. 21, 43. — Liebel, p. 203.

Si la vie publique d'Archiloque fut vivement agitée, sa vie privée était encore plus déchirée par des passions contradictoires. Il avait recherché en mariage une jeune fille de Paros, Néobulé, fille de Lycambe, et ses poèmes trochaïques exprimaient l'inclination vive et sensuelle qu'elle lui avait inspirée [1]. Lycambe lui avait déjà accordé sa fille [2], et nous ignorons le motif qui le décida plus tard à retirer sa parole. La colère avec laquelle Archiloque attaque cette famille, accusant Lycambe de parjure, reprochant à Néobulé et à ses sœurs une conduite abominable, ne connaît pas de bornes. Il serait difficile de comprendre comment les Pariens aient pu souffrir que le poète furieux comblât ainsi d'injures odieuses les mêmes personnes, dont naguère il désirait si ardemment l'alliance, si nous ne savions pas que ces ïambes parurent pour la première fois à une de ces fêtes dont la liberté traditionnelle protégeait toute espèce de licence, et qu'à ce genre de poésie était réservé le droit d'exagérer, selon le caprice et le bon plaisir, toute médisance qui avait un fond de vérité, et d'accorder un libre cours à l'imagination dans la peinture des fautes que l'on flétrissait [3]. Les ïambes d'Archiloque, tout comme plus tard la comédie, avaient évidemment le but avoué, de donner des tableaux exagérés et char-

[1] Fragm. 25, 26. — Liebel, p. 90, 127.
[3] C'est ce qui ressort du fragment 83. — Liebel, p. 197.

"Ορκον δ' ἐνοσφίσθης μέγαν ἅλας τε καὶ τραπέζαν

[3] Bernhardy (*Grundriss der griech. Litter.*, 2e édition, t. II. abth. I, p. 425) combat cette hypothèse. K. H.

gés de la réalité, où les traits hideux devinssent plus saillants encore en se grossissant. Mais il ressort de l'impression que les ïambes d'Archiloque firent sur les contemporains, et même sur la postérité, que ces peintures devaient avoir cette vérité frappante qui appartient aux caricatures crayonnées par une main de maître. Des calomnies de pure invention n'auraient point eu le pouvoir d'amener les filles de Lycambe à se pendre, si toutefois il faut ajouter foi à cette circonstance, qui paraît elle-même inventée à la façon ïambique, pour mieux peindre le désespoir des victimes. Elle n'est même pas nécessaire. L'admiration universelle qui accueillit les ïambes d'Archiloque, témoigne déjà d'un fond de vérité ; car quelle est la satire qui ait jamais trouvé une approbation générale, si elle n'eut pas sa source dans la réalité ! On dit que lorsque Platon parut avec son premier dialogue contre les sophistes, Gorgias se serait écrié : « Athènes nous a donné un nouvel Archiloque. » Cette comparaison, faite par un homme qui n'était pas ignorant en matière d'art, nous apprend en tous les cas qu'il devait se trouver déjà, chez Archiloque, quelque chose de cet esprit satirique aussi fin qu'amer qui, chez Platon, porte ses coups les plus acérés là même, où un lecteur d'un esprit un peu lent passe sans rien apercevoir.

Il faut avouer qu'en ce qui concerne le ton de la poésie d'Archiloque, le plan de ces poèmes ïambiques, les pensées fondamentales et leur développement, nous sommes dans une ignorance à peu

près complète, et nous ne pouvons que déplorer cette perte irréparable, la plus grave peut-être que la littérature grecque ait essuyée. Les épodes d'Horace ne sont imitées d'Archiloque que dans leurs formes métriques et dans l'énergie de l'expression, nullement dans les sujets [1], et il est bien rare d'y deviner les passages empruntés à Archiloque [2].

Ce dont on peut se faire encore une idée assez juste, c'est la forme extérieure, surtout l'arrangement métrique des poésies d'Archiloque, et même, en s'en tenant à ce point, on ne peut pas ne pas convenir qu'Archiloque fut un de ces génies créateurs qui savent donner aux directions nouvelles de l'esprit humain, l'expression que la nature elle-même semble leur avoir assignée. Tandis que la forme métrique de l'épopée dérivait du dactyle, auquel l'égalité seule de l'arsis et de la thésis donne déjà un caractère calme et posé, Archiloque forma ses mètres du genre de rhythmes que les théoriciens anciens appelaient le genre double

1 Hor., *Epist.*, I, XIX, 23 :

. . . . Parios ego primus iambos
Ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.

2 Les plaintes sur le parjure (épode XV) conviendraient parfaitement à la situation d'Archiloque vis-à-vis de la famille de Lycambe. Le projet d'aller aux îles des bienheureux pour échapper à toutes les misères qui environnent le poète (épode XVI), serait plus naturel dans la bouche d'Archiloque que dans celle d'Horace ; il se rapporterait alors à la colonie thasienne. La Canidie d'Horace est la Néobulé d'Archiloque, fort changé cependant, il faut en convenir.

(γένος διπλάσιον), parce que l'arsis y a une longueur double de celle de la thésis. Selon que la syllabe brève précède ou suit, il en résnlte l'iambe ou le trochée, qui ont en commun le caractère de la légèreté et de la rapidité. La principale différence consiste en ce que l'ïambe qui procède du son faible au son plus fort, en acquiert plus de vigueur, et paraît spécialement s'adapter aux discours énergiques et décidés ; tandis que le trochée, en tombant de la syllabe forte sur la faible, prend un caractère plus doux. Son mouvement léger et sautillant paraissait créé exprès pour les chansons qui accompagnaient la danse, ce qui le fit appeler tantôt trochée (coureur), tantôt choreios (danseur)[1] ; il était cependant susceptible aussi, dans la circonstance, d'affecter des allures molles et alanguies. Voici le procédé par lequel Archiloque forma, de ces deux espèces de pieds, des vers plus grands. Afin de donner plus de vigueur et d'effet à ces rhythmes petits et faibles, il réunit aussi bien les ïambes que les trochées par couples, en laissant indéterminée (*anceps*) la thésis extérieure de ces couples de pieds, appelées dipodies. C'est ainsi que, dans la dipodie ïambique la première, dans la trochaïque la dernière syllabe, brèves dans l'origine, pouvaient être remplacées au besoin par des longues. Archiloque, cependant, pour ne pas enlever à ce genre de vers sa rapidité na urelle, ne se servit

1 D'après Aristote (*Poét.*, 4), le tétramètre trochaïque est surtout adapté à la ποίησις ὀρχηστική, le vers ïambique est éminemment λεκτικός.

pas aussi souvent de cette syllabe longue que ne le fit peut-être Eschyle, qui tenait à donner plus de dignité et de gravité à ses vers. Il n'admettait pas davantage au même degré que les poètes comiques les trop nombreuses réductions des longues en deux brèves, qui donnaient ainsi plus de légèreté encore à l'allure de la mesure, et lui imprimaient un mouvement très-varié, Archiloque réunit ensuite trois dipodies ïambiques en entrelaçant les mots qui liaient, comme des jointures, une dipodie à l'autre, et en fit un corps compacte : le trimètre ïambique. Il rassembla de même en tétramètres trochaïques quatre dipodies trochaïques auxquelles il laissait toutefois une plus grande indépendance mutuelle, et qu'il séparait au milieu par un point de repos' appelé *diarésis*, Sans entrer plus avant dans les détails de cette structure délicate, nous pouvons juger dès à présent, que ces différentes formes métriques étaient de ces productions du génie grec qui ne le cèdent dans leur genre, en beauté et en perfection, ni au Parthénon, ni à la statue de Jupiter Olympien. Rien ne prouve mieux cette perfection absolue que le simple fait de ces mesures, dont l'invention remonte à Archiloque [1], se conservant à travers toutes les époques de la poésie grecque comme formes normales de certains genres de poésie, susceptibles, sans doute, de bien des modifications

1 V. Plutarque *de Musica*, 28, passage capital sur les créations nombreuses d'Archiloque dans la rhythmique et la musique.

dans les nuances, mais incapables de perfectionnement dans leur structure essentielle. Le poète lui-même se servait de la mesure plus énergique, l'ïambe, lorsqu'il s'agissait d'exprimer la colère et l'amertume : aussi presque tous les fragments des ïambes d'Archiloque ont-ils un caractère vindicatif ; mais il employait les trochées comme un genre intermédiaire entre les ïambes et l'élégie, qu'il cultiva également un des premiers, ainsi que nous l'avons vu. Comparés aux élégies, les trochées manquent d'essor et de noblesse de sentiment ; ils s'approchent plus de la vie ordinaire, comme dans ce beau fragment, où le poète déclare « qu'il ne trouve point à son goût le grand général qui marche à pas allongés, l'homme qui se pavane avec des cheveux bouclés, qui est rasé avec trop de soin, et qu'il aime mieux un homme de petite stature, se tenant ferme, les genoux tant soit peu rentrés, plein de cœur et rempli de pensées vigoureuses [1]. » Une description pareille qui, tout en ayant une signification très sérieuse, frisait le comique dans l'expression, n'aurait pu trouver place dans une élégie ; et là même où l'on trouve dans les trochées des considérations dans le genre élégiaque sur les malheurs de la vie, le lecteur attentif ne tardera pas à s'apercevoir de la différence entre le ton plus mesuré de l'élégie et le discours plus vif des trochées, qu'il est impossible de se représenter sans l'accompagnement de ges-

[1] Fragm. 9. — Liebel, p. 112.

tes animés et violents. Les trochées aussi furent récités aux repas par Archiloque ; mais tandis que l'élégie est toujours un épanchement sincère des sentiments que l'on engage les convives à partager, le poète choisira le tétramètre trochaïque, quand par exemple, il voudra gronder un ami de ce qu'il s'introduit impudemment au repas commun, sans être invité et sans avoir payé son écot [1].

Il y a encore d'autres formes de poésie, dues à Archiloque, que nous ne pouvons passer sous silence, bien que nous n'écrivons point une histoire de la prosodie et que nous ne parlions des formes métriques qu'autant qu'elles trahissent le caractère particulier des différents genres de poésie. De cette nature est ce que Plutarque appelait la transition à un autre genre de rhythme, et que les prosodistes comprennent sous le nom d'*asynartète*, ou vers sans lien, en en attribuant également l'invention à Archiloque. Sans approfondir la théorie de ce genre métrique fort difficile, qu'il suffise de dire que ce vers était composé d'hémistiches de natures diverses (un demi vers dactylique et anapestique, par exemple, et un demi-vers composé de trochées), réunis d'une façon très-lâche, et de manière à laisser à la dernière syllabe de la première moitié la liberté d'une syllabe finale [2] Cette espèce de vers qui passa ensuite des

[1] Fragm. 88. — Liebel, p. 227. Celui qui gronde est ce même Périclès qu'il traite dans les élégies comme un ami intime. V. Fragm, 1, 131. — Liebel, p. 135, 55.

[2] Archiloque, ainsi que son imitateur Horace, n'unissaient

anciens poètes ïambiques aux comiques, mais qu'on écarta constamment de tout genre de poésie plus grave et plus digne, est d'un caractère extrêmement mol et alangui, bien que, maniée par une main heureuse, elle soit capable d'acquérir une certaine grâce nonchalante. L'hémistiche composé de trois trochées purs, par lequel ces asynastètes terminaient souvent, y contribuait surtout. Ce demi vers portait le nom de *ithyphallicus*, parce que les chansons qui se chantaient aux phallagogies de Dionysos (les divertissements les plus voluptueux de ce culte) étaient en grande partie composées de ces vers [1]. On dirait que l'espèce d'effort qui est nécessaire pour la partie anapestique et dactylique se repose dans cette addition de trochées, afin que l'épanchement poétique puisse se répandre avec toute l'aisance et la lenteur désirables. Il était d'ailleurs par-

point ces deux hémistiches par un mot commun à tous les deux ; mais le fait que les comiques, Cratinus entre autres (Héphestion, p. 84, Gaisf.) le firent, suffit pour prouver qu'il faut considérer comme un vers ces mots d'Archiloque :

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, χρῆμά τοι γελοῖον.

[1] Un exemple remarquable de ces chansons est le morceau par lequel les Athéniens saluèrent Démétrius, fils d'Antigone, comme un nouveau Bacchus et qu'Athénée appelle ἰθύφαλλος. Nous y lisons encore (VI, 253) cette chanson qui commençaient par ces vers :

Ὡς οἱ μέγιστοι τῶν θεῶν καὶ φίλτατοι
Τῇ πόλει πάρεισιν.

L'Athènes de ce temps est mieux caractérisée par le ton alangui, efféminé et presque rampant de cette chanson, que par toutes les déclamations des historiens rhéteurs.

faitement adapté au ton mélancolique des plaintes sur la puissance de l'amour et les souffrances dont il est accompagné, qui formaient, il est facile de le reconnaître, non-seulement dans les fragments d'Archiloque, mais aussi dans les imitations d'Horace, le sujet habituel de ce genre de vers [1].

Une autre invention métrique d'Archiloque préludait, pour ainsi dire, à la formation des strophes, telles que nous les trouverons développées chez les poètes lyriques éoliens. C'étaient les *épodes*, qui ne figurent pas encore ici comme strophes, mais comme vers de moindre étendue, succédant régulièrement à des vers plus longs. C'est ainsi qu'un dimètre ïambique convertit un épode en primètre, qu'un trimètre ïambique en fait un hexamètre dactylique, qu'un petit vers dactylique le change en trimètre ïambique, et un vers iambique en asynartète, ce qui a souvent pour but de ranimer l'élan d'un rhythme faible et mourant. Les intentions de ces combinaisons épodiques sont, en général, aussi diverses et aussi nombreuses que les espèces ; et s'il paraît, au premier coup d'œil, qu'Archiloque s'y soit abandonné au caprice, il n'est pas difficile, en regardant de plus près, de

[1] V. surtout fragm. 24 (Liebel, p. 169), dans lequel Archiloque peint en asynartètes, avec des vers ïambiques, le violent désir amoureux qui oppresse son cœur, verse les ténèbres sur ses yeux et lui dérobe le sens de son cœur, sans doute avec une allusion à son amour précédent pour Néobulé, à laquelle il a renoncé. L'épode XI d'Horace ressemble, à certains égards à ce fragment.

découvrir l'effet original et singulièrement beau dans son genre, de chacune de ces compositions épodiques[1].

Toutes ces formes métriques ne sont cependant plus pour nous que des squelettes que l'imagination seule est capable de revêtir de la chair vivante, puisqu'il est impossible de rétablir la méthode de débit dont Archiloque se servait pour les présenter à son auditoire. Nous en savons pourtant suffisamment pour nous convaincre, qu'ici aussi la monotonie de la récitation rhapsodique avait cédé la place à un genre plus libre et plus hardi, qui souvent même devenait capricieux et bizarre, bien que les ïambes en général, ainsi que nous l'avons déjà vu, fussent encore plutôt débités en récitatif (*rhapsodés*), que chantés[2]. Mais il y avait aussi un genre de récitation datant d'Archiloque, dans lequel certains morceaux étaient déclamés au son d'un instrument de mu-

[1] Lorsqu'un seul épode suit deux vers plus longs, comme dans le fragment 38 (Liebel, p. 161) :

Αἶνος τις ἀνθρώπων ὅδε,
Ὡς ἄρ' ἀλώπηξ κἀετὸς
Ξυνωνίην ἔμιξαν,

il en résulte une petite strophe. Cependant on peut aussi réunir en un seul plus long les deux derniers vers : il en résulte alors la forme du *proodos*, qui répond à l'épode, dont il est le pendant opposé, et qui se trouve fréquemment chez Horace. Un autre exemple de strophe est le petit chant de victoire qu'Archiloque composa, dit-on, pour la fête d'Olympie en honneur d'Hercule et d'Iolaos (fragm. 60) : deux triaitres avec l'éphymnion : Τήνελλα καλλίνικε.

[2] V. chap. IV.

sique, tandis que les autres se chantaient[1]. On lui attribuait de même la *paracatalogue*, dont on ne peut affirmer qu'elle consistait dans l'intercalation d'un morceau, récité sans rhythme sévère ou mélodie déterminée, dans un ensemble savamment achevé de rhythmes et de mélodie. Plusieurs enfin soutiennent qu'Archiloque sépara déjà la musique instrumentale du chant, de manière que, chez lui, la première se serait souvent éloignée de ce dernier et ne l'aurait rejoint que vers la fin, tandis que les musiciens antérieurs auraient accompagné chaque syllabe du chant avec les mêmes sons correspondants de leur instrument[2] ; mais c'est là une opinion à laquelle il est difficile de souscrire sans réserve. — Un instrument spécial à cordes, de forme triangulaire, appelé l'*ïambyke*, était destiné à l'accompagnement des ïambes, et date probablement du temps d'Archiloque[3].

Il n'était guère possible d'épargner au lecteur

[1] Τὰ μὲν ἰαμβεῖα λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ᾄδεσθαι. Plutarque, *l. c.* Cela tenait sans doute à la composition épodique ; cependant Plutarque affirme que cela se rencontrait également chez les tragiques, très-probablement dans les réunions de trimètres qui se trouvent surtout chez Eschyle.

[2] Cela s'appelle chez Plutarque πρόσχορδα κρούειν, l'autre ἡ ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κροῦσις, que l'on dit inventée par Archiloque. Le sens s'explique par la comparaison avec Aristote *Problem.*. XIX, 39) et Platon (*Lois*, VII, p. 812). Κρούειν signifie tout jeu d'un instrument de musique, de la flûte aussi bien que de la cithare.

[3] V. Athénée (XIV, 636), Hésychius et Photius au mot ἰαμβύκη. L'instrument appelé κλεψίαμβον dont parle Athénée, paraît avoir été spécialement destiné à la ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κροῦσις.

ces explications, peut-être trop arides, si nous voulions donner une idée de la puissance de génie qui donna à Archiloque la seconde place après Homère parmi les créateurs de la poésie hellénique. Nous pourrons cependant essayer de prouver l'importance de ce poète par un autre côté, celui de la langue. Si l'on se transporte par la pensée à une époque où le style épique, avec sa constante solennité qui ennoblit le sujet le plus infime, avec son abondance d'épithètes pittoresques, avec son ampleur qui met tout en lumière et ne perd rien de vue, était seul cultivé par les poètes, et où l'élégie venait à peine de naître, sous forme d'une légère variante de ton ; la pensée seule nous paraîtra téméraire, d'introduire dans la poésie un langage qui, renonçant à ces avantages d'une imagination juvénile, se contente de désigner les idées telles que les conçoit une intelligence mûre et observatrice. Il n'y a pas là d'épithètes de luxe n'ayant d'autre but que de rendre le tableau plus complet ; tous les adjectifs désignent la qualité sous laquelle l'objet se présente au moment même[1] ;

[1] Pour la grande clarté et pour venir en aide aux jeunes lecteurs, j'ajoute que de ce genre sont les adjectifs comme (Frag. 27. — Liebel, p. 190) :

Οὐκ ἔθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα, κάρφεται γὰρ ἤδη,

où la peau n'est pas dite *délicate* en général, mais par rapport à la jeunesse évanouie de celui auquel le poète s'adresse et (frag. 55. — Liebel, p. 212) :

Ἀμυδρὰν χοιράδ' ἐξαλευάμενος,

où l'écueil n'est pas qualifié de *sombre* comme d'une qualité constante, mais par rapport à la difficulté d'éviter un écueil couvert par l'eau. Les épithètes épiques, comme (fragm. 116. — Liebel, p. 99) παῖδ' Ἄρεω μιηφόνου, sont fort rares.

point de paroles ni d'inflexions qui aient disparu de l'usage et qui soient, par là même, entourées d'un prestige vénérable ; mais bien l'expression pure et simple de la vie de tous les jours, qui ne contient des mots rares et sujets à explication que parce que la langue grecque a, plus tard, laissé tomber en désuétude, comme superflu, beaucoup de ce qui se trouvait encore conservé dans le dialecte ionien de cette époque. Nous y trouvons aussi l'article [1], qui est étranger à l'épopée, ainsi que mainte particule employée d'une manière qui a plus de rapport avec la prose qu'avec la poésie épique ; en un mot, c'est le genre de style que nous rencontrons chez les comiques athéniens, et que nous pourrions même trouver chez un prosateur, en supprimant le rhythme ; la vivacité et l'énergie avec lesquelles les idées sont conçues et exprimées, ainsi que l'élégance gracieuse et séduisante des pensées distinguent seules ce langage de celui de la vie ordinaire [2].

[1] Par exemple, (fragm. 58. — Liebel, p. 168), τοιήνδε δ', ὦ πίθηκε : τὴν πυγὴν ἔχων, où l'article sépare l'attribut τοιήνδε de πυγή, « comme le derrière que tu as, est ainsi fait.

[2] Voici deux exemples de la simplicité de termes d'Archiloque ; ils appartenaient évidemment à un poème qui avait quelque ressemblance avec l'épode VI d'Horace. Au commencement du fragment 122 (Liebel, p. 174) il y avait : Πόλλ' οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἓν μέγα, le renard connaît beaucoup d'arts, mais le hérisson en a un très grand, — celui de se contracter et de piquer durement un ennemi. Et à la fin

Comme nous avons fait notre possible pour mettre les grands mérites d'Archiloque à la place qui leur revient, nous pourrons caractériser, dans la poésie ïambique, avec plus de brièveté les œuvres de ses successeurs, puisque nous avons en lui une mesure pour les comparer et les apprécier.

Simonide d'Amorgos suit Archiloque de si près, qu'il est même regardé comme son contemporain. L'époque de son apogée tombe à partir de la 29me ol. (A. C. 664). L'histoire de sa vie se rattache, comme celle d'Archiloque, à l'établissement d'une colonie ; on dit qu'il conduisit lui-même les Samiens à l'île voisine d'Amorgos, et qu'il y fonda trois villes, parmi lesquelles Minoa, où il s'établit. Simonide fit également des ïambes et des tétramètres trochaïques, et châtia, sous la première de ces formes, des personnages réels du fléau de son sarcasme. Un certain Orodécide fut pour Simonide ce que la famille de Lycambe avait été pour Archiloque. Il fit du poème ïambique un usage original cependant, qui est plus curieux. Il y développait des considérations générales, dans lesquelles il ne s'en prenait pas à des individus, mais à des classes entières de la société. Cette particularité donne aux ïambes de Simonide une certaine

(Fragm. 118. — Liebel, p. 189) : ἓν δ' ἐπίσταμαι μέγα, τὸν κακῶς τι δρῶντα δεινοῖς ἀνταμείβεσθαι κακοῖς, mots par lesquels le poète s'applique l'image du hérisson : il a ce seul grand art de répondre à celui qui le maltraite en le maltraitant. D'après cela, il faut aussi prendre le premier morceau pour un tétramètre trochaïque incomplet.

ressemblance avec la satire entremêlée aux poèmes épiques d'Hésiode, ressemblance d'autant plus frappante, que ce sont aussi les femmes qui, dans le fragment le plus considérable conservé, sont l'objet de son humeur. Il se sert, à cet effet, d'une invention qui reparaît plus tard dans les gnomes de Phocylide, en faisant remonter les qualités diverses et généralement mauvaises des femmes à leur origine diverse, et il réussit ainsi à décrire les caractères féminins avec infiniment plus de relief que s'il en avait simplement énuméré les qualités. La femme malpropre tire son origine du porc ; celle qui est trop rusée et également adroite dans le mal et le bien, du renard ; le chien a donné naissance aux bavardes ; la terre, aux paresseuses ; la mer, aux inconstantes et inégales ; l'âne à celles qui ne tiennent qu'au manger et aux plaisirs des sens ; le furet à celle qui est repoussante ; le cheval, aux coquettes, et le singe, aux laides et malicieuses. Il n'y a qu'une race qui ait été créée pour le bonheur de l'homme : celle des femmes laborieuses, qui gardent fidèlement la maison et qui tirent leur origine des abeilles.

La façon dont le grand Solon traita le même genre de poésie, fait un contraste heureux avec la manière rude et un peu grossière de Simonide. L'ïambe conserve bien chez lui son caractère passionnément irrité et violent ; mais il ne lui sert qu'à se défendre dans la plus juste des causes. Après avoir introduit sa nouvelle constitution, il dut apprendre que, tout en ayant cherché à contrebalancer les

prétentions de tous les partis, ou plutôt précisément parce qu'il s'était efforcé de rendre justice à tous les partis et à toutes les classes, il avait réussi à n'en contenter aucun. C'est alors que, pour faire rougir ses adversaires, il composa ses ïambes, où il prouvait à ses critiques combien de ses enfants eussent été enlevés à Athènes, s'il eût voulu faire droit aux prétentions des factions. Son œuvre a été une œuvre bienfaisante : il en appelle avec une noble indignation au témoignage de la plus grande des divinités : de la Terre, mère de Cronos, qui, avant lui, était couverte de nombreuses bornes (ὅροις), en signe de l'engagement des champs ; c'est lui qui a réussi à en débarrasser la campagne, et à rendre la liberté au pays asservi.

Il vaut la peine de lire attentivement le fragment entier qui nous a été transmis par Aristide le Rhéteur et par Plutarque, puisqu'il nous donne un tableau fidèle et animé de l'état politique d'Athènes à cette époque, en même temps qu'il nous permet de nous faire une idée nette des poésies ïambiques de Solon. Il y a là déjà une énergie et une habileté vraiment attiques dans la défense d'une cause, épousée avec toute la chaleur de l'âme ; et l'on y découvre avec plaisir les premiers germes visibles de cette puissance de la parole[1], que le dialogue de la scène attique et l'éloquence des orateurs du peuple et des tribunaux devaient porter à son comble. Sous le rapport du dialecte

[1] Δεινότης.

et des expressions, la poésie de Solon porte encore un caractère plus ionien.

Les rares fragments des trochées de Solon, de leur côté, suffisent cependant à nous laisser entrevoir la manière dont il traitait ce genre de poésie. Solon écrivait les trochées presque à la même époque que les ïambes, c'est-à-dire lorsque la lutte des partis, sous leurs chefs ambitieux, s'alluma de nouveau après et malgré sa législation, et que les citoyens respectables et bien pensants eux-mêmes reprochèrent à Solon de n'avoir pas saisi les guides d'une main plus ferme, en se faisant monarque, lui, le vrai patriote, l'ami du peuple entier : « Certes Solon, leur répond-il[1], ne s'est montré ni sage ni avisé ; les dieux lui mettaient en main le bonheur, et il ne l'a pas saisi : le butin était dans les rets, et voilà qu'il s'est détourné avec dépit au lieu de tirer à lui le filet tout chargé ; il faut qu'il ait perdu la raison et le sens, cela est clair ; car en prenant pour lui ces immenses richesses, en régnant sur Athènes, ne fût-ce qu'un seul jour, il se fût procuré le plaisir d'être ensuite écorché vif[2] et d'entraîner la ruine de sa famille[3]. » L'humeur joviale qui perce, même à travers cette traduction si simple, dans le début solennel et sincère aboutissant à cette fin comique et inattendue, produit un

[1] Gaisf., fragm. 25. — Schneidewin, p. 33.
[2] C'est ἤθελεν et non ἤθελον qu'il faut lire.
[3] O. Müller est le seul philologue qui ait expliqué ainsi ce passage difficile, et nous croyons qu'il est le seul qui en ait bien saisi le sens. K. H.

effet bien plus grand encore dans le beau rhythme du tétramètre trochaïque, dont le mouvement vif et presque sautillant suppose nécessairement une gesticulation animée [1], qui, même poussée jusqu'à la scurrilité, conviendrait parfaitement à ce fragment. Les autres morceaux que nous possédons des trochées de Solon se rattachent également à cet ordre d'idées et de faits, et il est probable que Solon n'écrivit qu'un seul poème de cette espèce.

Le genre d'Hipponax, qui était à son apogée vers la 60e ol. (A. C. 540), avait beaucoup plus d'affinité avec la forme première des ïambes. Natif d'Éphèse, il avait été contraint par les tyrans Athénagoras et Comas de quitter sa patrie et de s'établir dans une autre ville ionienne, à Clazomène. Cette persécution politique, qui permet de conclure à des convictions libérales et indépendantes chez Hipponax, a pu déposer un fond d'amertume et de misanthropie dans son cœur. On lui attribue la même colère passionnée, violente et féroce qui éclatait dans les ïambes d'Archiloque. Bupalos et Athénis furent pour lui ce qu'avait été pour Archiloque la famille de Lycambe ; c'étaient deux sculpteurs appartenant à une famille d'artistes de Chios qui florissait déjà depuis plusieurs générations. La taille chétive, maigre et disgracieuse d'Hipponax leur avait suggéré l'idée d'en faire une caricature. Le poète s'en vengea par des ïambes amers et

[1] Χειρονομία.

mordants dont il existe encore des fragments. Cette fois encore les ennemis du satirique se seraient pendus de désespoir. La satire d'Hipponax, cependant, ne semble pas s'être toujours concentrée ainsi sur des particuliers; on supposerait plutôt, d'après les fragments, qu'elle embrassait la réalité entière, mais vue de son côté risible et par un esprit morose. C'est surtout contre le luxe déjà excessif des Grecs asiatiques que se dirigent volontiers ses sarcasmes. « Car, dit-il dans un de ses morceaux les plus considérables, l'un d'eux avait tout tranquillement dévoré, jour par jour, des torrents de thons assaisonnés de sauces délicieuses comme un eunuque de Lampsaque, et mangé l'héritage de son père, si bien qu'il se trouvait obligé de travailler de la bêche les rochers de la montagne, rongeant quelques figues et le noir pain d'orge, pâture des esclaves [1]. »

Il se sert plus que les autres poètes ïambiques d'expressions journalières, d'appellations de comestibles, vêtements et ustensiles ignobles de toute espèce qui avaient cours parmi le bas peuple. On voit qu'il s'efforçait surtout de donner dans ses ïambes des tableaux de localité d'une fraîcheur naïve et d'une énergique vérité. Pour y arriver, Hipponax n'avait pas craint de faire des changements aussi hardis qu'heureux dans le mètre ïambique. Il ralentit la marche rapide et dégagée de l'ïambe en changeant, contrairement à la loi fon-

[1] Athénée, VII, p. 304, B.

damentale de cette espèce de vers, le dernier pied de l'ïambe pur en spondée. Cette mutation du rhythme [1], sa laideur et sa bizarrerie intentionnelles, étaient éminemment propres à devenir la forme rhythmique de ces peintures de laideur morale qu'esquissait Hipponax. Les ïambes de ce genre (appelés choliambes ou *trimètres scazontes*) deviennent encore plus lourds lorsque le cinquième pied est également un spondée, ce que le type primitif d'Archiloque ne défendait nullement. On les appelait alors des ïambes aux hanches disloquées (*ischiorrhogici*), et un grammairien termine une contestation (fort difficile à décider, d'après les témoignages anciens) sur les titres respectifs d'Hipponax et d'Ananios à la priorité d'invention de ces genres de vers, en supposant qu'Ananios aurait inventé l'ischiorrogicos, et Hipponax le scazon ordinaire [2]. Hipponax n'a cependant pas ignoré l'emploi du spondée au cinquième pied, à en juger d'après les fragments qui lui sont attribués [3]. Ces poètes opérèrent le même changement et obtinrent le même effet avec le tétramètre trochaïque, toujours en allongeant régulièrement la pénultième qui était brève ; et il existe encore des fragments de ce genre ; mais on ne saurait contester qu'Hipponax ait aussi composé des trimètres dans le genre d'Archiloque ; on n'a seulement pas d'exemple authentique qui prouve qu'il les ait entremêlés de scazons.

[1] Τὸ ἄῤῥυθμον.
[2] Chez Tyrrwhitt, *Dissert. de Babrio*, p. 17.
[3] Cf. *Babrii fabulæ Æsopeæ, emend. C. Lachmannus*. Berolini, 1845, p. 89 et s.

Dans l'histoire littéraire, Ananios n'est presque pas une individualité entièrement distincte d'Hipponax. Leurs poèmes semblent avoir été réunis en un seul volume à Alexandrie, et il paraît que l'on perdit ou que l'on ne posséda jamais le *criterium* pour décider auquel des deux revenait ce morceau ; aussi, à l'occasion, le même vers est-il attribué à l'un ou à l'autre indistinctement [1]. Les fragments peu nombreux qui appartiennent indubitablement à Ananios portent tellement le caractère d'Hipponax, que ce serait une vaine prétention de vouloir essayer d'y démontrer une différence caractéristique [2].

Deux autres genres de poésie, fort divers entre eux, ont tous deux leur source dans le penchant à saisir le côté ridicule des choses, et se rattachent intimement l'un et l'autre, historiquement parlant, au poème ïambique. Ce sont la fable d'animaux appelée primitivement αἶνος, mais désignée plus tard par les expressions plus vagues de μῦθος et λόγος, et la parodie.

Quant à la fable, elle a pu naître chez d'autres peuples, et surtout dans le nord de l'Europe, de la

[1] Comme chez Athénée, XIV, p. 625, C.
[2] Il n'y a pas de raison suffisante pour placer dans cette époque Hérondas, que l'on cite parfois comme auteur des choliambes. Quant aux mimiambes, qu'on lui attribue, il en sera question plus loin, dans la deuxième période à l'occasion des mimes de Sophron.

contemplation naïve et innocente de la vie des bêtes, qui souvent rappelle l'industrie humaine; chez les Grecs elle prend toujours sa source dans un travestissement intentionnel et conscient des rapports humains. L'*ænos* est, ainsi que son nom l'indique, un avertissement (παραίνεσις) [1], et un avertissement critique, amer même dans la circonstance, qui, soit crainte d'une trop grande sincérité, soit taquinerie et gaieté, cache sa censure sous la fiction d'un événement parmi les animaux. C'est ainsi que nous rencontrons l'ænos pour la première fois chez Hésiode [2] : « Je vais maintenant raconter aux rois un ænos, qu'ils comprendront bien : le faucon donc dit au rossignol qu'il emportait dans ses griffes à travers l'éther, pendant que celui-ce se lamentait, déchiré par les serres pénétrantes : « Fou que tu es, pourquoi cries-tu ? tu es « devenu la proie d'un oiseau plus fort que toi ; tu « vas là où je te porte. Tout chanteur que tu es, je « te dévorerai, s'il me plaît ainsi, ou je te laisserai « échapper. » Archiloque ne se servit pas autrement, dans ses ïambes contre Lycambe [3], de l'ænos du renard et de l'aigle qui firent une alliance, alliance que l'aigle (c'est ainsi que nous le complétons d'après d'autres sources [4]) observa assez peu pour dévorer les petits du renard. Le renard ne

[1] Cf. G. C. L. *Philological mus.*, I, p. 281.
[2] *Œuvres et Jours*, v. 202 et suiv.
[3] Gaisf., Fragm. 38, cf. 39. — Liebel, p. 161.
[4] Coray. Μύθων Αἰσωπείων συναγωγή c. 1. Aristophane attribue cette fable à Ésope, *Oiseaux*, 651.

put invoquer contre lui que la colère des dieux, qui ne manqua pas de l'atteindre bientôt. L'aigle, en dérobant de la viande d'un autel, ne fit point attention qu'il emportait en même temps des étincelles dans son nid, qui le consumèrent ainsi que ses petits. Il est clair qu'Archiloque voulut dire à Lycambe qu'il était trop impuissant pour le punir de la rupture du contrat; mais qu'il avait encore la force d'invoquer contre lui la vengeance divine. Une autre fable d'Archiloque était dirigée contre le sot orgueil de la naissance [1]. Stésichore prévint ses compatriotes, les Himériens, contre Phalaris, par la fable du cheval qui, afin de se venger du cerf, prend l'homme sur son dos et en devient esclave [2]. C'est de la même façon qu'on explique, toutes les fois que les données sont authentiques. l'origine des autres fables d'Ésope. C'est toujours quelque action, quelque projet imprudent des Samiens, Delphiens ou Athéniens dont Ésope représente le caractère et les conséquences dans une fable qui, facile à saisir, et mettant les choses plus en relief, semblait souvent plus propre qu'un long raisonnement à indiquer une situation d'une façon frappante, et à en faire mieux ressortir le point principal. C'est précisément parce que les choses

[1] Cf. Gaisf., Fragm. 39. (Liebel, p. 164-165) et Coray, c. 374.
[2] Aristote, *Rhetor.*, II, 20. C'est d'une façon tout à fait analogue que Ménénius Agrippa applique sa fable. Mais il est difficile d'admettre que l'ænos ainsi appliqué ait été connu dès lors dans le Latium, et je considère cette histoire comme transportée de Grèce à Rome.

humaines forment la première pensée dans la fable grecque, et que les bêtes ne sont là que pour lui servir de vêtement, qu'elle n'a rien de commun avec la fable populaire, et n'a même aucune espèce de rapport avec la mythologie, les métamorphoses, par exemple, qui attribuent une origine mythique à tant d'animaux. Elle est l'invention absolument libre de ceux qui savaient trouver dans le monde des animaux des analogies avec certaines situations humaines, et qui, tout en conservant à ce monde des animaux son caractère réel, le mettaient à même, en leur prêtant le langage et une certaine raison, de montrer ce caractère.

Il est très-probable que le goût de ce genre de fable, ainsi qu'une foule d'inventions analogues, avait été communiqué aux Grecs par les peuples orientaux; car ces espèces de contes symboliques et intentionnellement déguisés sont, à vrai dire, plus dans le caractère de l'Orient que dans celui de la Grèce[1]. Pour ne point nous égarer sur des terrains entièrement étrangers, tenons-nous en à ce que nous apprennent sur cette origine orientale les Grecs eux-mêmes, par les titres qu'ils donnaient à leurs fables. Ils appelaient *libyen* un genre de fables d'origine africaine, selon toute probabilité, et qui leur aura sans doute été communiqué par Cyrène. Telle est, selon Eschyle[2], la belle fable de l'aigle qui, percé d'une flèche, s'écrie en la

[1] Nous trouvons dans l'Anci n Testament, par exemple, une fable tout à fait dans l'esprit d'Ésope (*Juges*, IX, 8).

[2] Fragment des *Myrmidons*.

voyant empennée : « Ainsi donc nous devons la mort non point à autrui, mais à nos propres ailes[1]. » Cet exemple montre déjà que ces fables libyennes appartenaient à la catégorie des fables d'animaux, comme du reste aussi les genres, appelés cyprien et cilicien par les professeurs de rhétorique de la décadence[2], qui donnent aussi les noms de certains fabulistes barbares, tels que le Lybien Cybissos et le Cilicien Connis. On cite la dispute entre l'olivier et le laurier sur le mont Tmolus comme une fable des Lydiens anciens[3]. Les fables cariennes, au contraire, étaient tirées de la vie humaine, comme par exemple, celle que citent les poètes lyriques grecs Timocréon et Simonide ; un pêcheur carien voit pendant l'hiver un polype de mer, et dit : « Si je plonge pour le prendre, je mourrai de froid ; si je le laisse échapper, mes enfants mourront de faim[4]. » Les fables sybaritiques, que nous connaissons surtout par Aristophane, suivent un plan analogue ; elles racontent quelque mot spirituel d'un habitant de Sybaris avec les circonstances spéciales qui y ont donné lieu[5]. La population nombreuse de cette riche colonie ionienne paraît, comme celles de plusieurs capitales de nos jours,

[1] Cf. la Fontaine, *Fables*, II, VI. K. H.

[2] Théon et même Aphthonius. Il y a un fragment de fable cyprienne sur les colombes d'Aphrodite, dans les extraits du *Codex angelicus*, dans Walz, *Rhetor. græc.*, V. II, p. 12.

[3] Callimaque, fragm. 93. Bentley.

[4] Du *Codex angelicus* l. c., V, II, p. 11, et des *Proverbes* de Macarius dans Walz, *Arsenii violetum*, p. 318.

[5] Aristophane, *Guêpes*, 1259, 1427, 1437.

avoir attaché beaucoup d'importance à ces mots saillants et à ces jeux d'esprit que l'on recueillait et se communiquait avec avidité. Il est probable que le poète sicilien Épicharme n'entend pas autre chose par ses « apophthegmes de Sybaris [1] » que ce que d'autres appellent les fables sybaritiques. Parfois aussi ces fables prêtaient la parole et la vie à des créatures sans raison, à des objets inanimés même, comme dans cet exemple chez Aristophane : « Une femme de Sybaris casse un vase de terre, lequel commence à crier, et appelle des témoins des mauvais traitements qu'il subit ; là-dessus la femme s'écrie : « Par Cora, si au lieu d'appeler des « témoins, tu allais vite t'acheter une bande de « cuivre, tu montrerais plus d'esprit. » C'est un vieillard jovial et un peu insolent qui se sert de cette fable pour se moquer d'un homme qu'il a maltraité et qui va porter plainte contre lui ; et c'est en général ainsi que nous trouvons les fables sybaritiques et ésopiques employées chez Aristophane, comme d'amusantes inventions, des plaisanteries (γέλοια) qui puissent donner à une affaire sérieuse une tournure plaisante.

Pour en revenir à Ésope, les Grecs, ainsi que l'a prouvé Bentley, ne le regardaient nullement comme un de leurs poètes, encore moins comme écrivain, mais seulement comme un conteur de fables très-entendu, sous le nom duquel circulaient une foule de contes ingénieux d'une application fréquente, et

[1] Suidas, s. v. Συβαριτικαῖς.

auquel furent attribuées plus tard presque toutes les nouvelles inventions de ce genre. Sa biographie a été brodée par la postérité de toute espèce de farces et d'espiègleries. Ce qu'en disent les historiens antérieurs à Aristote se résume en ceci : Il fut l'esclave d'un Samien nommé Iadmon, fils d'Héphæstopole, qui vivait du temps du roi égyptien Amasis (le règne d'Amasis commence 52me, ol. 3, A. C. 570). D'après le témoignagne très-important d'un ancien historien de Samos, Eugéon [1], il naquit à Mésembria, ville de la Thrace, qui existait déjà longtemps avant que les Byzantins y eussent établi une colonie sous le règne de Darius [2]. D'après une autre donnée moins authentique, il serait né à Cotyæen, en Phrygie. Son esprit et son talent ont dû lui valoir la liberté, de manière qu'il ne resta plus en relation avec la famille d'Iadmon qu'en qualité d'affranchi. Il n'aurait pu autrement plaider en public la cause d'un démagogue accusé, et raconter, fort ironiquement il est vrai, une fable en sa faveur. Aristote, qui nous a transmis ce fait, considère comme certain qu'Ésope trouva la mort à Delphes par les mains des Delphiens qui, irrités par ses fables railleuses, l'auraient accusé d'avoir dépouillé le temple et l'auraient mis à mort. Aristophane, lui aussi, parle d'une fable qu'il aurait ra-

[1] Εὐγέων ou Εὐγείων est écrit à tort Εὐγείτων chez Suidas au mot Αἴσωπος.

[2] Mésembria, Poltymbria, Sélymbria, sont des noms thraces et signifient ville des Méses, des Poltys et des Sèlys.

contée aux Delphiens du bourier qui sut se venger de l'aigle [1].

Le caractère de la fable ésopique est tout à fait celui de la vraie fable d'animaux, telle que nous la trouvons chez les Grecs. Les événements et rapports réels de la vie des bêtes sont employés et mis tellement en relief par la réflexion et la parole que leur prête le poète, qu'ils deviennent des paraboles surprenantes et frappantes des choses humaines et morales.

On a pu s'occuper de bonne heure à donner une forme poétique à ces fables ésopiques, et l'on raconte que Socrate s'en serait amusé pendant sa captivité. En général c'est, comme dans Phèdre, l'ïambe qui paraît avoir présenté la forme la plus propre à la fable, parfois aussi le scazon, comme chez Callimaque et Babrius[2]; mais il est difficile d'établir quelque chose de certain à ce sujet, car l'*ænos* était considéré plutôt comme un élément d'autres poésies, et notamment du genre ïambique, que comme un genre particulier.

L'autre genre de poésie dont nous désirons signaler ici les premiers commencements est la parodie. Les anciens déjà comprenaient par cette dénomination le travestissement de poésies universellement connues et renommées, de façon à

[1] Aristoph., *Guêpes*, 1448. Cf. *Paix*, 129, Coray, *Ésope*, I, II.

[2] Cependant, chez Diogène Laërce, Socrate cite un distique d'une fable ésopienne. Il y a aussi des fragments de fables en hexamètres.

produire, par des changements imperceptibles, au lieu du sens noble et élevé du poème parodié, un effet contraire, généralement un sens bas et vulgaire. L'esprit jouit ainsi doublement des idées sublimes du grand poète qui lui reviennent en mémoire, et des idées comiques qui les remplacent, et le contraste dans lequel elles se trouvent forcément placées, est éminemment propre à faire ressortir le côté ridicule, faux ou mesquin des sujets ainsi parodiés. L'intention n'est pas, en général, d'enlever, par cette imitation plaisante, au poète (c'était presque toujours Homère) quelque chose de sa dignité et de son honneur, mais simplement de donner un nouveau sel et plus de force à la satire. Parfois aussi, on ne saurait le nier, la parodie aime à se jouer en folâtrant des formes solennelles de l'épopée, à peu près comme l'enfant qui s'affuble, dans ses jeux innocents, des vêtements de gala de son père, et se drape majestueusement dans ses vastes plis. Nous avons déjà eu occasion [1] de mentionner un fragment élégiaque d'Asios qui, sans être une parodie proprement dite, s'en rapproche pourtant, puisque la description du parasite mendiant y est rendue encore plus comique par une certaine solennité épique. Mais d'après le témoignage du savant Polémon [2], c'est l'ïambographe Hipponax qui peut passer pour l'inventeur de la parodie, et nous en possédons encore un

[1] Chap. IX (Élégie).

[2] Athénée, XV, p. 698.

fragment : « Chante, ô Muse, Eurymédon, cette Charybde engloutissante, lui qui massacre tout pour plaire à son ventre, lui qui dévore tout sans distinction, et dis comment des suffrages hostiles le conduisirent à une mort ignominieuse ; telle était la volonté du peuple, sur le rivage de la mer mugissante[1]. » Celui qui est ainsi raillé était évidemment un gourmand qui affectionnait le poisson (ὀψοφάγος). L'heureuse application des images et des fables épiques saute aux yeux.

La *Batrachomyomachie,* au contraire, la guerre entre les souris et les grenouilles, qui nous est parvenue parmi les menus poèmes homériques, n'a aucune tendance satirique, et ce serait en vain que l'on voudrait s'efforcer de trouver à cette petite épopée comique un but sarcastique. Ce n'est autre chose qu'une guerre fictive entre grenouilles et souris, qui acquiert toute l'apparence d'un combat épique par les noms et les épithètes héroïques des combattants, par les généalogies détaillées des personnages principaux, par les discours pompeux, la solennité épique, et notamment par la part qu'y prennent les divinités de l'Olympe ; toutes choses avec lesquelles le sujet forme naturellement un contraste assez comique. Du reste, malgré quelques idées heureuses, le poème entier ne révèle pas une grande puissance d'invention poétique, et l'introduction déjà est très-inférieure

[1] Nous traduisons d'après le texte grec, comme nous le faisons toutes les fois que O. Müller ne l'a pas suivi d'assez près. K. H.

au ton de l'épopée homérique ; tout enfin s'accorde pour faire considérer la Batrachomyomachie comme un produit de la fin de cette période, quand même la tradition ne l'attribuerait pas à Pigrès[1], frère de la reine Artémise d'Halicarnasse, contemporain, par conséquent, de la guerre des Perses ; les anciens de l'époque romaine n'hésitaient point à l'attribuer à Homère en personne.

CHAPITRE XII.

LE DÉVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE GRECQUE

Lorsque l'élégie et l'ïambe eurent pris place à côté de l'épopée, la poésie avait acquis une grande variété et une perfection au moins apparente. L'épopée, s'élevant au-dessus des soucis et des ennuis de la vie de tous les jours, se livrait à la contemplation d'un monde grandiose et puissant, peuplé de dieux et de héros ; tout en représentant la vie humaine, personnifiée dans les individus héroï-

[1] Le passage de Plutarque (*de Malign Herod.*, c. XLIII), doit selon tout le contexte, être lu ainsi qu'il suit : τέλος δὲ καθημένους ἐ Πλαταιαῖς ἀγνοῆσαι μέχρι τέλους τὸν ἀγῶνα τοὺς Ἕλληνας, ὥσπερ βατραχομυομαχίας γινομένης (ἣν Πίγρης ὁ Ἀρτεμισίας ἐν ἔπεσι παίζων καὶ φλυαρῶν ἔγραψε) ἢ σιωπῇ διαγωνίσασθαι συνθεμένων ἵνα λάθωσι τοὺς ἄλλους. V., sur Pigrès, Suidas, qui met à tort la jeune Artémise au lieu de l'Artémise l'ancienne.

ques, avec une vérité et une fidélité extraordinaires, elle ne quittait jamais sa région élevée. Par sa domination exclusive et séculaire, par la constante estime dont elle était entourée, elle était devenue la vaste base de toute la poésie hellénique ; elle en avait déterminé le développement et la culture, de telle façon qu'il est impossible de méconnaître un certain ton épique et homérique jusque dans les genres de poésie les plus divers qui se formèrent plus tard. Comment expliquer autrement ce plaisir que trouva toujours la poésie lyrique et dramatique à contempler avec une satisfaction tranquille, et à développer sans cesse les caractères et les figures dessinées par l'épopée, à se représenter constamment à des points de vue nouveaux ces nobles créations de l'imagination antique? N'est-ce pas dans la poésie épique qu'on puisait cet amour enthousiaste, quoique calme et contenu, avec lequel on embrassait ces figures qui se présentaient à l'âme comme des êtres réels et sublimes, non comme des créations arbitraires, individuelles, toujours renouvelées de tel ou tel poète? Ces idées, que les poètes avaient mis à développer tous les trésors de leur âme, l'esprit grec s'en nourrit pendant des siècles, et c'est lorsque, grâce à elles, il fut arrivé à sa maturité, mais alors seulement, que le génie des poètes originaux s'affranchit des liens de l'épopée, pour inventer, — timide d'abord et modérément novateur dans l'élégie, plus hardi et plus révolutionnaire dans l'ïambe, — des formes nouvelles pour les émotions

et les sensations individuelles de l'âme qu'agitaient les influences et les motifs du présent. Dès lors, le champ était ouvert à l'épanchement poétique et familier en même temps du cœur ému, soucieux, affligé, qui éprouve le besoin de se soulager en se communiquant, d'arriver à envisager sa situation avec plus de calme et de sérénité ; il était ouvert aussi aux combats passionnés de l'esprit qui dispose des armes du courroux et de la raillerie. La poésie était entrée dans la vie réelle sous deux formes, douce et terrible, insinuante et agressive.

Et pourtant quelle abondance de formes poétiques était cachée encore dans le sein de l'avenir! L'élégie et l'ïambe ne sont guère que les degrés qui devaient conduire à la poésie lyrique, ils n'appartiennent pas encore à cette poésie. L'idée de poésie lyrique, à ne parler d'abord que des signes tout extérieurs, rappelle surtout la réunion de la poésie avec la musique, le chant aussi bien que la musique instrumentale. Cette réunion existait déjà dans l'épopée, et plus encore dans l'élégie et les ïambes ; mais le chant n'y était point une condition nécessaire, et le débit rhapsodique, en usage pour l'épopée, suffisait aussi, au moins dans les commencements, pour l'élégie et les poèmes ïambiques. Le chant proprement dit, et l'accompagnement continu de la musique trouvent leur place là où le sentiment, la passion remplissent l'âme avec tant d'énergie, qu'un ton égal et contenu n'y répondrait plus. Dans ces émotions qui, tour à tour débordant et se ralentissant, agitent le cœur tan-

tôt avec violence, tantôt avec légèreté, la parole de l'homme, même dans l'état naturel et sauvage, se transforme insensiblement en chant, par la succession marquée des sons graves et des sons aigus. Grâce au sens délicat pour l'harmonie de toutes les conditions, qui était inné chez le Grec, il s'y joignait naturellement la cadence du *rhythme*, qui produisait des formes métriques plus variées et plus savantes et, comme une émotion plus vive a besoin aussi de plus de pauses et de points de repos, les vers s'ordonnaient naturellement, dans la poésie lyrique proprement dite, en *strophes* de plus ou moins d'étendue, qui contenaient des formes plus ou moins variées de la mesure, et offraient à la fin de chaque division qu'elles formaient, comme une paisible conclusion. Cette ordonnance en strophes se rattachait en même temps à la *danse,* qui se joignait, sinon forcément, du moins très naturellement, au chant. Plus le sentiment s'exprime avec spontanéité, plus les mouvements du corps seront animés ; et des mouvements expressifs qui suivaient le rhythme de la poésie et correspondaient à sa savante ordonnance, se transformaient d'eux-mêmes en danse.

Il faut donc s'attendre, dans la poésie lyrique proprement dite des Hellènes à l'expression d'un état d'âme encore plus profondément ému, encore plus agité dans les fibres les plus secrètes, à un ton plus tendre encore, plus intime, d'un courant plus large que ceux de l'élégie et de l'ïambe, quelle que soit la perfection de ces genres, considérés en eux-

mêmes. Et cette expression de l'âme était encore haussée dans le débit par le chant et la musique instrumentale qui lui répondaient, souvent aussi par les figures et les mouvements de la danse. Dans cette alliance d'arts frères la poésie dominait sans doute, et la musique et l'orchestique ne tendaient qu'à rendre plus irrésistibles, à animer de plus de vie les conceptions du poète ; et pourtant elle n'aurait pu se dérober à l'influence de ses auxiliaires ; lorsque la musique fut arrivée à un plus grand développement, le seul choix de la mélodie décidait déjà de tout le caractère d'un poème. On ne saurait donc se passer de quelques renseignements sur ce développement artistique de la musique, si l'on veut se faire une idée juste de la poésie lyrique et de ses conditions essentielles. Il va sans dire que la nature même de notre tâche nous imposerait déjà le devoir d'appuyer plutôt sur le caractère général de la musique ancienne que sur les détails techniques, quand même ces détails, malgré bien des travaux excellents, ne seraient plus un sujet très obscur et nullement approfondi de la science.

La véritable histoire de la musique grecque, si l'on en écarte les traditions légendaires d'Orphée, de Philammon, de Chrysothémis et d'autres chanteurs fabuleux, commence avec Terpandre le Lesbien. Terpandre est en effet le véritable créateur de la musique grecque ; car c'est lui qui classa d'après des lois artistiques les différentes mélodies qui s'étaient formées naturellement dans les diver-

ses contrées sous l'impulsion des dispositions musicales ; c'est lui qui en fit un système régulier que la musique grecque, malgré tous ses développements et ses raffinements exagérés, a toujours respecté et observé[1]. Doué d'un esprit inventeur et ouvrant une ère nouvelle à la musique, il ne se détacha cependant point du terrain de la tradition. Utilisant tous les éléments de la musique que lui offraient les mélodies de la Grèce et de l'Asie Mineure, il réunit dans un ensemble harmonieux tout ce qui était épars et désordonné.

Selon toutes les probabilités, Terpandre appartenait lui-même à une famille qui faisait remonter son exercice de la musique aux bardes guerriers des Piériens de la Béotie ; cette transmission héréditaire de l'art musical est, en tous les cas, tout à fait conforme aux mœurs et aux institutions des Grecs primitifs[2]. Les Éoliens de l'île de Lesbos étaient originaires de Béotie[3], de cette patrie du

[1] V. des théories contraires dans Bernhardy (*Grundriss der Griech. Litter.*, Th. II, Abth. I, p. 520. 2e édit.). Voyez aussi Gevaert, etc., etc.

[2] On trouve souvent, dans les États de la Grèce, des familles, *γένη*, auxquelles incombaient, comme fonctions héréditaires, ces récréations musicales, surtout dans les fêtes. C'est ainsi qu'à Athènes le jeu de cithare, dans les processions, était l'affaire des Eunides. Les Eumolpides d'Éleusis sont, le nom l'indique suffisamment, une famille de chanteurs d'hymnes. Les joueurs de flûte, à Sparte, transmettaient dans leurs familles leurs privilèges et leur art. Simonide et Stésichore, nous le prouverons plus loin, appartenaient également à ces familles musicales.

[3] Chap. I.

culte des Muses et de la poésie hymnique des Thraces[1], et ils en avaient apporté sans doute les premiers germes de la poésie. Cette pérégrination de l'art, la légende l'indique d'une façon poétique quand elle raconte, qu'après le meurtre d'Orphée par les Ménades thraces, sa tête et sa lyre avaient été jetées à la mer et poussées par les flots vers l'île de Lesbos : depuis lors le chant et le gracieux jeu de la cithare demeurèrent dans l'île, mélodieuse entre toutes[2]. C'était dans la petite ville lesbienne d'Antissa, que l'on montrait le tombeau et la tête d'Orphée, et l'on croyait avoir remarqué que les rossignols chantaient plus doucement en cet endroit qu'ailleurs[3], or c'est à Antissa que naquit Terpandre, d'après le témoignage unanime de plusieurs écrivains anciens. Les impressions de la terre natale et le goût de l'adolescence l'auraient ainsi préparé à la grande entreprise qu'il devait exécuter un jour.

L'époque de Terpandre est déterminée par son apparition en Grèce et surtout dans le Péloponèse. Car tant qu'il vécut dans sa patrie lesbienne, son activité nous est dérobée, et nous ne savons rien de certain sur lui avant qu'il parût dans le Péloponèse, cette partie de la Grèce qui, par sa puissance politique, par ses constitutions réguliè-

[1] Chap. II.

[2] *Πασέων τ' ἐστὶν ἀοιδοτάτη*, dit l'élégiaque Phanoclès, qui raconte le mieux cette fable. Stobée, tit. LXII, p. 399.

[3] Myrsilos de Lesbos (*Antigon. caryst. hist. mirabil.*, c. V). L'histoire de Nicomaque (*Enchir. harm.*, II, p. 29, Meibom) nomme aussi Antissa à cette occasion.

res et sans doute aussi par sa civilisation, était alors en avance sur toutes les autres contrées. Une des dates les plus certaines de la chronologie antique est celle de la première introduction des concours de musique, 26e ol. (A. C. 676) à la fête d'Apollon Carnéen à Lacédémone, où Terpandre fut couronné le premier. Nous savons aussi qu'il triompha quatre fois de suite dans les joutes musicales du sanctuaire pythien de Delphes, qui y étaient célébrées longtemps avant l'organisation des jeux gymnastiques (47e ol.), à la distance de huit ans cependant, et non pas tous les quatre ans comme plus tard [1]. Ces victoires pythiennes devront probablement être placées entre la 27e et la 33e ol., puisque c'est dans la 4e année de la 33e ol. (A. Ch. 645) que Terpandre introduisit chez les Lacédémoniens ses *nomes* du chant citharique, qu'il parut comme législateur de la musique, et qu'il acquit par ces remarquables productions la plus grande autorité dans son art [2]. A Lacédémone, dont les citoyens étaient de tout temps enthousiastes de danse et de chant, tout en maintenant ici comme ailleurs, l'ordre et la régularité, on faisait remonter à Terpandre la première organisation fixe de la musique [3], et on y conservait avec soin une notice exacte sur la date de cet événement, très

[1] V. *les Doriens*, II, p. 320 (p. 314 de la nouv. édit.).

[2] *Marmor Parium..*, ep. 34, ligne 49. Cf. Plutarque, *de Musica*, c. IX.

[3] Ἡ πρωτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν, dit Plutarque, c. IX.

probablement dans les registres des jeux publics. De tout cela il résulte, qu'il faut voir dans Terpandre un contemporain de Callinos et d'Archiloque, ce qui déciderait par une sorte de moyen terme la discussion des hellénistes sur l'antériorité de Terpandre et d'Archiloque.

Parmi les inventions de Terpandre, la plus importante sans contredit est celle de la cithare à sept cordes. Les chanteurs plus anciens n'avaient, pour accompagner leur voix, qu'une cithare à quatre cordes, le tétrachorde, et cet instrument avait été si répandu et en si grande estime, qu'il resta toujours la base de tout le système musical des Grecs. Terpandre fut le premier qui ajouta trois cordes à cet instrument, ainsi qu'il l'affirme lui-même dans deux vers qui nous ont été conservés [1]. « Nous avons dédaigné le chant des quatre sons et ferons retentir de nouveaux hymnes au son de la phorminx aux sept cordes. » Les cordes du tétrachorde étaient tendues de façon à mettre les deux cordes extrêmes l'une avec l'autre dans le rapport que les anciens appelaient *diatessaron*, et que les modernes nomment la quarte. Il repose principalement sur ce que la corde inférieure vibre trois fois dans le même espace de temps dans lequel la corde supérieure

[1] Dans Euclide (*Introduct. harm.*, p. 19), en partie aussi dans Strabon, XIII, 618; Clem. Alex., *Strom.*, VI, p. 814; Potter. Voici ces vers :

Ἡμεῖς τοι τετράγερυν ἀποστέρξαντες ἀοιδὼν
Ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνιυς.

fait quatre vibrations. Entre ces deux cordes qui formaient l'accord principal et simple de l'instrument, il y en avait dans le plus ancien système de gamme que l'on appelle le système diatonique, deux autres, tendues de façon à ce que des trois intervalles entre ces quatre cordes, deux constituaient un ton entier, le troisième un demi-ton. C'est cet instrument que Terpandre développa en ajoutant au premier tétrachorde un second, non de manière à faire du ton le plus élevé du tétrachorde inférieur le ton le plus bas du tétrachorde supérieur, mais de manière à laisser entre les deux tétrachordes un intervalle d'un ton. De cette façon, cependant, la cithare aurait eu huit cordes, si Terpandre n'avait supprimé la troisième corde du tétrachorde supérieur, qu'il doit avoir considérée comme de moindre importance. L'heptachorde de Terpandre se trouvait ainsi avoir l'étendue d'une octave ou d'un diapason, pour nous servir du terme grec, le ton le plus élevé du tétrachorde supérieur, et le ton le plus grave du tétrachorde inférieur se trouvant, l'un vis-à-vis de l'autre, dans la plus simple des proportions (1 à 2), que les Grecs reconnurent bientôt comme l'accord fondamental de la musique. En même temps le ton le plus élevé du tétrachorde supérieur se trouvait avec le ton le plus élevé du tétrachorde inférieur dans la relation de la quinte, dont la formule arithmétique est 2 : 3. En général les tons étaient probablement ordonnés de façon que les consonnances les plus simples après l'octave,

c'est-à-dire les quintes et les quartes, dominassent tout le système[1]. Aussi l'heptachorde de Terpandre resta-t-il longtemps en honneur et fut-il encore employé par Pindare, bien qu'à cette époque la corde supprimée du tétrachorde supérieur eût été rétablie et que l'instrument fût ainsi devenu un octochorde[2].

Il est probable que Terpandre régla aussi le système des genres (γένη) et des modes (τρόποι, ἁρμονίαι) de la musique grecque. Comme il y aura lieu, en traitant de la poésie lyrique, de nous y référer, voici en quoi consistait ce système. Les genres reposent sur les intervalles qui se trouvent entre les quatre sons du tétrachorde. Les musiciens grecs connaissent trois genres, les genres diatonique, chromatique et enharmonique. Dans le genre diatonique, les intervalles étaient deux tons complets et un demi-ton, aussi est-il désigné comme le simple et le plus naturel, et fut-il le plus fréquemment employé. Dans le genre chro-

[1] Les cordes de l'heptachorde de Terpandre étaient appelées, en partant de la plus élevée vers la plus basse : *νήτη, παρανήτη, παραμέση, μέση, λιχανός, παρυπάτη, ὑπάτη*. Les intervalles étaient 1, 1 1/2, 1, 1, 1, 1/2 lorsque l'heptachorde était tendu d'après le système diatonique en harmonie dorienne.

[2] Sur l'heptachorde, V. Böckh, *de Metris Pindari*, III, 7, p. 205 et suiv. (Les traducteurs anglais et italiens ne se sont pas aperçus du *lapsus*, échappé ici soit à Müller, soit au compositeur : c'est de la corde supprimée du tétrachorde supérieur, et non du tétrachorde inférieur qu'il s'agit. Nous en dirons autant de la note précédente où il faut intervertir l'ordre des intervalles du texte allemand. V. d'ailleurs notre appendice. K. H.)

matique, les intervalles sont, le premier d'un demi-ton, le second d'un ton et demi, le troisième d'un demi-ton [1]. Cet arrangement du tétrachorde était également fort ancien, mais très rarement employé, parce qu'on attribuait à la musique chromatique un caractère gracieux, il est vrai, mais efféminé et alangui. Le genre enharmonique comptait deux petits intervalles de quarts de ton chacun (appelé *diésis*) et un autre de deux tons. C'était le plus récent ; il ne fut inventé que par Olympos, qui vécut peu de temps après Terpandre [2]. Les anciens parlent avec prédilection de l'effet de la musique enharmonique et en vantent surtout la vivacité et la vigueur. Mais l'exécution exigeait une grande expérience et beaucoup de soin dans le chant et le jeu, à cause de l'exiguïté de ces quarts de tons.

Ces genres sont déterminés plus exactement par les *harmonies* ou modes qui désignent la position, c'est-à-dire l'ordre dans lequel se succèdent ces intervalles dont les genres indiquent la valeur [3], et qui déterminent la gravité ou l'élévation de la gamme

[1] De ces deux petits intervalles, l'un est plus grand que l'autre, celui-ci plus, celui-là moins d'un demi-ton. Le premier est appelé *apotomé*, l'autre *leimma*.

[2] V. Plutarque, *de Mus.*, 7, 11, 20, 29, 33. C'est un livre rempli de curieux renseignements, mais si négligemment rédigé, que parfois l'auteur est en flagrante contradiction avec lui-même.

[3] Par exemple, les intervalles du *diatonon* sont placés dans l'harmonie dorienne : 1/2, 1, 1 ; dans la phrygienne, 1, 1/2, 1 ; dans la lydienne, 1, 1, 1/2 (Nous conservons le terme grec d'*harmonie*, pour ce que le musicien français appelle *mode*. K. H.)

en général. Trois harmonies existaient de très bonne heure : la dorienne, la plus grave, la phrygienne ou moyenne, et la lydienne, la plus élevée. La première seule tire son nom d'une tribu grecque ; les deux autres sont nommées d'après des nations de l'Asie Mineure, dont le sens musical, l'amour pour la flûte surtout, est connu. Sans doute des mélodies nationales étaient en usage chez ces peuples, et le caractère particulier de ces mélodies conduisit à l'introduction de ces harmonies. Le rapport déterminé et systématique cependant, qui existe entre elles et l'harmonie dorienne, dut nécessairement être l'œuvre d'un musicien grec, très probablement de ce Terpandre même qui avait eu, dans sa patrie de Lesbos, bonne occasion d'apprendre à connaître les mélodies de l'Asie Mineure, si voisine de l'île. Pindare, dans un de ses fragments, raconte que Terpandre entendit aux banquets le son de la *pectis* [1], instrument lydien, qui embrassait deux octaves, et que c'est d'après cet instrument qu'il forma le genre de lyre qu'on appelle *barbiton*. Il y avait aussi chez les Lesbiens une espèce particulière de lyre qu'on appelait l'asiatique (Ἀσίας) et dont on attribuait également l'invention à Terpandre, bien que

[1] Athénée, XIV, p. 635, D. L'intelligence de ce passage souvent discuté offre de grandes difficultés. La pensée de Pindare est probablement celle-ci, que Terpandre avait formé le barbiton aux sons graves, en empruntant à la pectis (ou *magadis*) l'octave inférieure. Parmi les poètes grecs, c'est Sappho qui se serait servie la première du pectis ou magadis ; après elle seulement Anacréon.

d'autres la considérassent comme l'œuvre de son élève Cépion[1]. Évidemment les Lesbiens, Terpandre à leur tête, furent les intermédiaires qui rattachèrent la musique de l'Asie Mineure à celle de l'antique Hellade, dont le siége principal était au Péloponèse, parmi les Doriens, et qui fondèrent sur cette union un système stable, dans lequel chaque mode avait sa destination propre et son caractère particulier. C'est à établir ce système que servirent les *nomes* (νόμοι), compositions musicales pleines de simplicité et de sévérité, à peu près analogues à nos plus anciennes mélodies religieuses. L'harmonie dorienne, d'après tous les témoignages, était d'un caractère grave et sévère : elle était propre à produire une disposition d'âme ferme, calme et réfléchie. « Quant à l'harmonie dorienne, dit Aristote, tous sont unanimes pour lui attribuer le caractère le plus posé (στασιμωτάτη) et le plus viril. » L'harmonie phrygienne provenait évidemment des mélodies bruyantes et passionnées avec lesquelles les Phrygiens célébraient le culte des Corybantes et de la grande Mère des dieux[2]. En Grèce on l'employa également de préférence aux services religieux orgiastiques, surtout à la fête de Dionysos. Elle était éminemment propre à exprimer l'enthousiasme et l'exaltation. L'harmonie lydienne a des sons plus élevés que les deux autres, et se rapproche par là

[1] Plutarque, *de Music.*, 6; *Anecd.*, Bekker, t. I, p. 452. Cf. Aristoph,, *Thesmoph.* 120, et les scholies.

[2] Chap. III.

de la voix féminine : aussi son caractère était-il plus doux et plus tendre. Elle comportait cependant une exécution variée, en ce que ses mélodies avaient tantôt une expression douloureuse et triste, tantôt un ton calme et gracieux. Aristote, qui, dans sa Politique, fait des observations si fines sur l'influence de la musique sur les âmes jeunes et sur l'emploi de cet art dans l'éducation, trouve l'harmonie lydienne particulièrement propre à l'éducation musicale de la première jeunesse.

D'autres harmonies se joignirent plus tard, et bien après Terpandre, à ces trois modes primitifs. Entre les harmonies dorienne et phrygienne, se plaça l'ionienne, et entre les harmonies phrygienne et lydienne, l'harmonie éolienne. A la première, on attribua un ton mou et alangui, mais en même temps un certain pathétique : aussi se prêtait-elle particulièrement aux chants de deuil ; la seconde se prêtait à l'expression de sentiments vifs et passionnés ; son application à la poésie lesbienne et pindarique en signale le mieux le caractère. A ces cinq harmonies on en joignit autant de plus graves et autant de plus élevées, lesquelles s'ajoutaient des deux côtés au système primitif. Les premières s'appelaient *hyperdorios, hyperiastios, hyperphrygios*, etc. ; les autres *hypolydios, hypoéolios, hypophrygios*, etc. Dans le temps dont nous parlons, on ne rencontre cependant encore que les deux plus rapprochées des cinq premières, à savoir l'hypolydienne et l'hyperdorienne, qu'on appelle

parfois aussi *mixolydienne*, parce qu'elle se rapprochait le plus de la lydienne. Quant à la première, on en attribua l'invention à Polymneste, tandis que Sappho aurait inventé la dernière, qui était également et très particulièrement destinée aux chants plaintifs d'un ton sentimental et douloureux. Le système entier des quinze modes ou harmonies ne se compléta que par les musiciens de l'époque suivante, après les temps de Pindare et par un progrès très lent.

La meilleure preuve que Terpandre mit en un système régulier les diverses harmonies dont l'état de la musique lui permettait de se servir, c'est qu'il introduisit des signes fixes pour les sons musicaux. On peut en effet ajouter toute créance au renseignement qui nous apprend que Terpandre nota le premier des morceaux poétiques[1], quoique nous ne soyons pas exactement instruits de son genre de notation ; car celui qui fut plus tard en usage dans la Grèce, ne fut introduit que du temps de Pythagore. Aussi possédait-on encore plus tard des morceaux de musique de Terpandre du genre de ceux qu'on appelait des nomes[2] ; tandis que les nomes des chanteurs antérieurs, d'Olène, de Philammon, etc., ne s'étaient conser-

[1] Μέλος πρῶτος περιέθηκε τοῖς ποιήμασι, dit Clém. d'Al., *Strom.*, I, p. 364, P. Τὸν Τέρπανδρον κιθαρῳδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὁμήρου μέλη περιθέντα, ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν, Plutarque, *de Mus.* 3, d'après Héraclide.

[2] Voyez. plus haut, ch. III.

vés que par transmission orale et avaient par conséquent subi bien des altérations dans le cours du temps. Les nomes de Terpandre étaient citharédiques, ou, en d'autres termes, destinés au chant et au jeu de la cithare. Sans doute, il employa aussi la flûte, instrument très généralement connu alors chez les Grecs. Archiloque, son contemporain, parle même de péans ioniens, composés peut-être par Terpandre lui-même, qui auraient été chantés avec accompagnement de flûte[1], quoique pour ce genre de poème, la cithare fût l'instrument préféré. Mais à prendre dans leur ensemble les données des anciens, on ne peut guère douter que dans cette musique lesbienne, la cithare ne jouât le rôle principal.

L'école des citharistes lesbiens conserva la supériorité dans les concours, surtout à la fête des Carnées de Sparte, jusqu'à Périclite, dernier vainqueur en ce genre qui fût venu de Lesbos. Il vécut peu de temps avant Hipponax (60e ol.)[2]. En grande partie assurément, ces nomes de Terpandre n'étaient que des renouvellements et des développements de vieilles mélodies d'usage dans les cultes ; c'est ainsi qu'il faut interpréter ce fait que quelques-uns des nomes notés par Terpandre auraient été inven-

[1] Αὐτὸς ἐξάρχων πρὸς αὐλὸν Λέσβιον παιήονα. Archiloque, dans Athénée, V, p. 180 E. Frag. 58, Gaisf., Liebel, p. 128. On devine aussi par le passage rempli de lacunes du marbre de Paros, ep. 35, que Terpandre s'occupait aussi de la flûte.

[2] Aussi Sappho (Frag. 52, Blomf., 69, Neue.) appelle-t-elle le chanteur lesbien πέρροχος ἀλλοδαποῖσιν.

tés par l'antique chantre de Delphes, Philammon. Ils semblent en partie, comme les titres des nomes éolien et béotien semblent l'indiquer, n'avoir été que des développements d'airs populaires[1]. D'autres et la plupart sans doute, seront nés de l'esprit même de l'inventif artiste. Les nomes de Terpandre étaient d'ailleurs des morceaux fort achevés déjà, dans lesquels une idée musicale donnée était traitée et développée d'après un plan régulier, comme il ressort de l'index des diverses parties qui composaient un nome de Terpandre[2].

La composition rhythmique des compositions de Terpandre était encore fort simple. On dit de lui qu'il notait des hexamètres (ἔπη)[3]. C'étaient surtout des morceaux de poèmes homériques, uniquement récités jusque-là par les rhapsodes, qu'il arrangeait pour le débit musical, avec accompagnement de cithare. Il composait même, dans la mesure hexamétrique, des hymnes préludes (προοίμια), qu'il faut se représenter à peu près comme ceux d'Homère, avec un peu plus d'essor lyrique cependant[4]. Il est toutefois difficile d'admettre que tous les nomes de Terpandre aient eu sans exception le rhythme simple et uniforme de l'hexamètre homérique. Les titres seuls de deux de ces nomes (l'orthique et le trochaïque), s'y opposent : tous deux tirent leur nom de leur rhythme, d'après le témoignage de Pollux et d'autres grammairiens. Le dernier était donc composé en mesure trochaïque, le premier dans ces rhythmes orthiques, dont le caractère particulier consiste dans l'allongement de certains pieds, au moyen duquel les longues et les brèves acquièrent la valeur quadruple des longues et des brèves ordinaires. Un autre fragment de Terpandre que nous possédons, consiste exclusivement en syllabes longues et exprime une pensée tout aussi sublime et grave que la mesure est sévère et digne : « Zeus, commencement de tout, guide de tout ; Zeus, à toi j'envoie ce commencement des hymnes[1]. » Ces mesures composées tout entières de syllabes longues, étaient employées aux actes religieux les plus solennels : et c'est de la libation (σπονδή) à laquelle régnait un silence sacré (εὐφημία) que le spondée, pied de deux longues, tire son nom. C'est surtout à Zeus que ces chants étaient adressés, dans son antique sanctuaire de Dodone, aux frontières de la Thesprotie et de la Molossie et c'est de là qu'on faisait

[1] Plut., *de Mus.*, 4. Pollux, IV, 9, 65.

[2] C'étaient, d'après Pollux (IV, 9, 66) ἔπαρχα, μέταρχα, κατάτροπα, μετακατάτροπα, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος.

[3] V. surtout Plut., *de Mus.*, 3, Cf. 4, 6 ; Proclus dans Photius, p. 523, H.

[4] Il serait cependant possible que, parmi les petits hymnes homériques, quelques-uns de ces poèmes de Terpandre eussent trouvé leur place. Celui à Athéné, par exemple (XXVIII), semble beaucoup se prêter au débit citharédique.

[1] Ζεῦ, πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Dans Clément d'Alex., *Strom.*, VI, p. 784, P., qui dit aussi que cet hymne à Zeus a été composé en dialecte dorien. — Pour des détails sur cette mesure, v. Ritschl, *Rh. Mus. für Phil.*, 1842, p. 277, et suiv.

venir le pied molosse, qui consistait en trois longues et d'après lequel il faut très probablement mesurer le fragment de Terpandre.

Si peu que nous sachions de Terpandre, si regrettable surtout que soit la perte de la plupart des textes de ses œuvres qui eussent permis de mieux apprécier leurs qualités métriques et poétiques, ce que l'on rapporte, suffit cependant pour se faire une idée des grands mérites de ce premier fondateur de la musique grecque ; toutefois ces mérites ne doivent pas obscurcir ceux d'un autre maître qui élargit si heureusement le système de la musique grecque, que Plutarque va jusqu'à le déclarer, lui, le créateur (ἀρχηγός) de cet art; nous voulons parler du Phrygien Olympos.

L'âge, et surtout l'histoire entière de cet Olympos, ont été enveloppés de ténèbres par la fréquente confusion qu'on faisait de sa personne, certainement aussi historique que celle de Terpandre, avec celle d'un Olympos mythologique qui se rattache à la première fondation de la religion et du culte phrygiens. Plutarque lui-même, lequel dans son savant ouvrage sur la musique insiste sur la distinction entre l'ancien Olympos et l'autre plus moderne, qui prit une part si vive au développement de son art, Plutarque a cependant attribué au personnage mythologique de ce nom des inventions qui reviennent à son homonyme plus récent. Le premier se perd tout à fait dans le demi-jour de la légende : il est le favori et l'élève de Marsyas, le silène phrygien, qui inventa, dit-on,

la flûte et soutint avec cet instrument la lutte célèbre et malheureuse contre le jeu de cithare d'Apollon, dieu des Hellènes. Dans de belles sculptures et peintures grecques on voit cet Olympos, délicat adolescent, instruit dans le jeu de la flûte par Marsyas ou dans celui de la syrinx par Pan, qui appartient également à la suite de la Mère des dieux. Sur d'autres reliefs et sur des pierres taillées, le jeune Phrygien est représenté interposant sa prière suppliante auprès du dieu impitoyable pour son pauvre maître Marsyas qui va être écorché. On pouvait bien attribuer à cet Olympos, aussi bien qu'à Hyagnis, encore antérieur, l'invention de certains nomes, dans le sens qu'a ce mot lorsque l'on parle des nomes d'Olène et de Philammon, c'est-à-dire des mélodies déterminées, chantées régulièrement à de certaines fêtes et dont on faisait remonter l'origine à des chanteurs d'autrefois, unis d'amitié avec les dieux eux-mêmes. Il y avait aussi en Phrygie une famille qui se disait descendue de l'Olympos mythologique et qui était probablement chargée de la partie des flûtes aux fêtes de la grande Mère. C'est d'elle que sortit Olympos, le jeune, s'il faut en croire Plutarque.

Cet artiste est comme l'intermédiaire entre sa patrie phrygienne et la nation grecque. La Phrygie, de peu d'importance d'ailleurs dans l'histoire de la civilisation, curieuse seulement par ses cultes extatiques et sa musique bruyante, exerça, grâce à lui, une influence profonde sur la musique et indirectement sur la poésie des Hellènes. Mais

cette influence, Olympos n'eût jamais pu l'exercer, si, par un séjour prolongé parmi les Grecs, il ne fût devenu lui-même Hellène de caractère et d'éducation. Nous savons qu'il parut dans le sanctuaire pythien avec des mélodies nouvelles et qu'il eut pour élèves des Grecs, tels que Cratès et l'Argivien Hiérax [1]. C'est par Olympos que la flûte obtint dans la musique grecque une place égale à celle de la cithare et que l'art tout entier acquit une liberté plus grande. Il était beaucoup plus facile de multiplier les sons de la flûte que ceux de la cithare, d'autant plus que les musiciens de l'antiquité avaient l'habitude de jouer de deux flûtes à la fois. Aussi les critiques un peu sévères de l'antiquité qui ne perdent jamais de vue la portée morale de la musique, n'aiment-ils pas la flûte, parce que par le grand nombre de ses accords elle séduisait le virtuose et l'entraînait à un jeu voluptueux et irrégulier. C'est encore Olympos qui inventa et cultiva la troisième gamme, appelée enharmonique, dont on a caractérisé plus haut les grands effets et les difficultés non moins grandes. Ses nomes étaient donc aulodiques, c'est-à-dire destinés pour le chant avec accompagnement de flûte et appartenant au genre enharmonique. Parmi les titres divers qui nous sont parvenus, j'appelle l'at-

[1] Le premier est cité par Plutarque, *de Mus.*, 7, le second par le même, *Ibid.*, 26, et par Pollux, IV, 10, 79. Il n'est donc pas possible de considérer ce nouvel Olympos comme un personnage légendaire, ou pour une désignation collective de la musique phrygienne développée.

tention sur le nomos *harmatios*, parce qu'on peut encore s'en faire une certaine idée. Euripide dans son *Oreste* met dans la bouche d'un eunuque phrygien de la suite d'Hélène, qui vient d'échapper aux mains meurtrières d'Oreste et de Pylade, et qui est encore sous le coup d'une terreur indicible, un récit des horreurs dont il a été témoin. C'est un chant qui unit l'expression la plus vive de la douleur et de la crainte à tous les caractères d'une mollesse tout asiatique. Ce chant dont la composition musicale fut sans nul doute aussi savante que la structure rhythmique, était composé d'après le nome harmatios ainsi qu'Euripide le fait dire à l'eunuque phrygien lui-même. Évidemment ces chants de plainte, violents et passionnés, convenaient particulièrement au talent et au goût d'Olympos. A Delphes où la fête des Pythiques roulait surtout sur le combat d'Apollon et de Python, Olympos avait le premier joué sur la flûte et dans le mode lydien une mélodie de deuil sur la mort de Python [1]. A Athènes un nome d'Olympos, exécuté sur plusieurs flûtes (ξυναυλία), était très connu : au commencement des *Chevaliers*, Aristophane donne cette mesure aux plaintes qu'exhalent les deux esclaves de Démos. Cependant d'après le cas que les anciens faisaient d'Olympos, il n'est pas probable que toutes ces compositions sans exception n'aient eu que ce caractère sombre et ce ton lugubre : on

[1] C'est à ce fait que se rattache le renseignement d'après lequel Olympos le Mysien aurait cultivé (ἐφιλοτέχνησεν) l'harmonie lydienne. Clém. Al., *Strom.* I. p. 363, P.

peut lui supposer une plus grande variété. Les nomes à Athéné ont bien certainement le ton énergique, calme et sérieux, qui convient au culte de cette déesse, étrangère aux puissances chthoniques des enfers. Dans ses formes rhythmiques Olympos déploie également une grande richesse d'invention, surtout dans celles qui, au sentiment des Grecs, exprimaient un enthousiasme exalté et une émotion passionnée. Dans Plutarque se trouve une remarque d'où il résulterait qu'il introduisit le rhythme des chants à la grande Mère ou des galïambes, qui est composé de l'*ionicus a minori* et de la dipodie trochaïque [1]. L'impression de sombre beauté et de grâce mélancolique que produit cette mesure, traitée par un artiste habile, tout le monde la connaît grâce à l'Atys de Catulle. Ce qui est plus important encore c'est qu'Olympos, l'inventeur du troisième système d'accords, introduisit également un troisième genre de rhythme dans l'art des Hellènes. Toutes les formes rhythmiques anciennes n'appartiennent qu'à deux genres [2], au genre *égal* (ἴσον) dans lequel l'arsis est égal à la thésis, et au genre *double* (διπλάσιον) dans lequel l'arsis a la mesure double de la thésis : le premier forme la base de l'hexamètre, le second de la plus grande partie des

[1] Il est certainement très probable que le passage de Plutarque, *de Mus.*, 29 : Καὶ τὸν χορεῖον (ῥυθμὸν) ᾧ πολλῷ κέχρηνται ἐν τοῖς Μητρῴοις, se rapporte à l'ἰωνικὸς ἀνακλώμενος qui, à cause de la prédominance des trochées, pourrait bien être compté dans le χορεῖος ῥυθμός.

[2] V. plus haut, ch. x.

poésies d'Archiloque. Le genre égal est de mise lorsqu'il s'agit d'exprimer une disposition calme et ordonnée de l'âme, précisément parce que le plus complet équilibre règne entre la thésis et l'arsis. Le genre double a une allure rapide à la fois et aisée, et est fait pour l'expression d'une âme émue, sans être remplie précisément de pensées grandes et sublimes ; justement parce que l'arsis de deux temps n'a pas besoin de beaucoup d'énergie pour entraîner la thésis faible et légère. Grâce à Olympos, un troisième genre vint s'y joindre qui, du rapport de l'arsis avec la thésis s'appelle l'ἡμιόλιον (un et demi), parce qu'à une arsis de deux temps répond une thésis de trois temps ; de ce genre sont les pieds crétiques (–́ ⏑ –) et l'espèce si variée des péans (–́ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ –́, etc.) auxquels les théoriciens de l'antiquité attribuent expressément un élan puissant, une vivacité ardente, quelque chose à la fois de passionné et de noble ; et l'usage qu'en firent les poètes et les musiciens confirment cette appréciation des grammairiens. Rien n'est plus naturel : car on n'a qu'à se faire une idée abstraite de ce genre de rhythme pour voir qu'une arsis pour enlever une thésis une fois et demie plus considérable, a besoin d'un surcroît d'énergie et d'une concentration de force. Or, d'après Plutarque, c'est Olympos qui cultiva le premier ce genre, et il n'est pas même besoin de remarquer combien cet enrichissement des rhythmes s'accorde avec tout le reste de la réforme musicale de cet artiste [1].

[1] D'après Plutarque, *de Music.*, 29, plusieurs attribuaient

Telle est l'importance d'Olympos pour le développement des rhythmes grecs, pour l'élargissement de la musique instrumentale, des genres et de la composition plus variée des nomes; mais si l'on cherche les paroles qu'il a pu mettre sur ses compositions, l'antiquité entière est muette et on n'entend pas même l'écho d'un seul vers. Nulle part Olympos n'est cité comme poète, ainsi que Terpandre; il n'est que musicien [1]. Bien plus, dans l'origine, ses nomes étaient exécutés sans chant aucun, par la seule flûte, et lui-même dans la tradition grecque, passait pour un flûtiste. A cette époque l'usage général voulait encore qu'on prît dans le peuple phrygien les joueurs de flûte pour les représentations musicales des villes grecques. Tels étaient, d'après Athénée, Sambas, Adon et Télos qui servaient Alcman, le poète lyrique lacédémonien, et Cion, Codalos et Babys qui étaient employés par Hipponax. Aussi Plutarque dit-il que Thalétas emprunta le rhythme crétique au jeu de flûte d'Olympos [2] et acquit ainsi la réputation d'un bon poète. C'est précisément ce fait qu'Olympos n'appartenait pas directement à la littérature grec-

à Olympos le Βακχεῖος ῥυθμός (◡ –́ –) qui appartient à la même famille, mais dont la forme laisse une impression moins belle et moins noble.

[1] Si Suidas lui attribue des μέλη et des ἐλεγείας, cela pourrait bien reposer sur une confusion de compositions du genre lyrique et élégiaque avec des textes poétiques.

[2] Ἐκ τῆς Ὀλύμπου αὐλήσεως, Plut., *de Mus.*, 10. Cf, 15. C'est pourquoi on attribue, ch. 7, des nomes *aulétiques* à Olympos. et ch. 3, les premiers nomes *aulodiques* à Clonas.

que et qu'il ne lutta jamais contre les poètes des Hellènes, qui explique pourquoi il n'y a aucune donnée certaine sur son âge. Il est cependant suffisamment indiqué par le progrès de la musique et de la rhythmique grecques qui se rattache à son nom, et on ne peut guère se tromper sur la génération à laquelle il appartient. Comme il est nécessairement plus jeune que Terpandre — car le caractère de la musique grecque et des témoignages positifs assignent l'antériorité à la création définitive du chant à la cithare — et comme il est certainement plus âgé que ce Thalétas dont il vient d'être question, sa vie doit se placer avec certitude entre les 30ᵉ et 40ᵉ ol. (A. C. 660-620) [1].

Ce Thalétas est le troisième personnage qui fait époque dans l'histoire de la musique grecque. Originaire de Crète, il sut rendre dans la forme musicale l'esprit qui respirait dans les institutions religieuses de sa patrie, et produire ainsi l'impression la plus profonde sur le reste des Grecs. Son caractère semble comme composé du prêtre et de l'artiste et apparaît par là même enveloppé d'un certain mytère. On le disait Gortynien, mais natif d'Élyros et ces noms ne sont pas sans motif et sans portée. N'était-ce pas dans les environs d'Élyros, à Tarrha, dans la partie montagneuse de la Crète occidentale que vécurent, selon la fable,

[1] On ne saurait objecter qu'Olympos, d'après le témoignage de Suidas, était contemporain du roi Midas, fils de Gordios, puisque les rois phrygiens, jusqu'au temps de Crésus, s'appelaient toujours alternativement Midas et Gordios.

Carmanos, le prêtre expiateur des temps mythiques, Carmanos qui avait purifié Apollon lui-même du meurtre de Python, et son fils, le chanteur Chrysothémis? Sans aucun doute Thalétas avait des rapports avec cet antique siége d'une poésie et d'une musique dont le but était de calmer les âmes troublées. Au temps de sa gloire, il fut appelé en personne à Sparte pour ramener à la paix et au calme la vie bouleversée par des troubles intérieurs, et on dit qu'il réussit pleinement dans sa tâche. C'est de cette activité poétique du chanteur qu'est née la tradition entachée d'anachronisme d'après laquelle Lycurgue lui-même aurait reçu des leçons de Thalétas [1]. L'époque réelle de sa vie est postérieure de plusieurs siècles à celle du législateur spartiate : car il fut un de ces musiciens qui perfectionnèrent à Sparte le système musical introduit par Terpandre et en préparèrent une forme nouvelle et définitive (κατάστασις). Plutarque nomme parmi les musiciens qui établirent ce second système, Thalétas de Gortyna, Xénodamos de Cythère, Xénocrite le Locrien, Polymneste de Colophon et Sacadas d'Argos. Ces derniers toutefois sont un peu plus jeunes que les trois premiers, puisque Polymneste fit déjà en l'honneur de Thalétas, un poème cité par Pausanias

[1] Strabon (X, 481) appelle Thalétas avec raison un législateur : la poésie et la musique s'unirent sans doute chez lui, comme partout dans l'éducation crétoise (Élien, V, H, II, 39), à des sujets destinés à encourager une vie morale et légale.

(I. 14, 3). Si donc Sacadas triompha aux jeux pythiques (ol. 47, 3, A. C. 590) et que cette date puisse être considérée comme l'apogée des derniers venus de cette génération de musiciens, le premier de la série, Thalétas ne pourra guère être placé plus tard que vers la 40e ol. (A. C. 620), ce qui d'ailleurs cadrerait parfaitement avec sa position relativement à Olympos et à Terpandre [1].

Pour revenir aux origines des productions musicales et poétiques à la fois, de Thalétas, origines qui se trouvaient dans les antiques cultes de sa patrie, la religion d'Apollon prédominait alors dans l'île de Crète et le caratère en était en général une certaine exaltation solennelle, une ferme confiance dans la protection du Dieu fort et une calme résignation dans l'ordre des choses proclamé par lui. Mais il n'est pas douteux qu'à côté de ce culte, celui de Zeus, traditionnel dans l'île, continuait à exister avec son caractère orgiastique qui le rapproche à beaucoup d'égards de la religion phrygienne de la grande Mère, avec ses danses bruyantes, et avec le cliquetis d'armes de danseurs curètes [2]. De là la prédilection constante des Crétois pour une orchestrique animée et expres-

[1] L'excellent chronologiste Clinton, qui place (*Fast. Hell.*, I, p. 199 et suiv.) Thalétas avant Terpandre, rejette précisément le témoignage le plus authentique sur les καταστάσεις de la musique à Sparte. et ne tient pas assez compte du caractère beaucoup plus savant de la musique et de la rhythmologie de Thalétas,

[2] Κούρητές τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὀρχηστῆρες. Hésiod., Fragm. 94. Göttling.

sive, prédilection qui se trahissait aussi dans les ouvrages de Thalétas.

Ses productions musicales et poétiques étaient ou des péans ou des hyporchèmes. A beaucoup d'égards ces deux genres se touchaient, surtout en ce que le péan appartient dans l'origine au culte d'Apollon exclusivement et que l'hyporchème fut employé de bonne heure aux sanctuaires apollinaires, à Délos entre autres[1] ; si bien qu'on pouvait même les confondre les uns avec les autres ; quoique le caractère fondamental de chacun de ces genres soit d'une différence nettement accusée. Les péans conservent la disposition grave et calme qui domine dans le culte d'Apollon, sans en exclure cependant le vif désir d'être protégé et secouru par le Dieu, ou un ardent sentiment de reconnaissance pour le secours qu'il a déjà prêté ; car on chantait des péans dans l'un et l'autre cas. L'hyporchème par contre, avec sa tendance à représenter par le rhythme et le geste certaines actions mythiques, a un caractère bien plus varié et plus mobile : quelquefois même il allait jusqu'à la gaieté et au comique. La danse hyporchématique est considérée comme un genre particulier de la danse lyrique, et quand on veut la comparer à un des genres de la danse dramatique, c'est le cordax de la comédie qu'on rappelle, précisément à cause de son caractère gai et enjoué[2].

[1] V. plus haut, ch. III.
[2] Athénée, XIV, p. 630. E.

Les rhythmes de l'hyporchème étaient chez Pindare, à en juger d'après les fragments conservés, particulièrement légers et agiles, et avaient en même temps quelque chose de pittoresque et d'imitatif. Ce fut donc Thalétas qui donna une forme savante à ces genres qui existaient depuis longtemps et il se servit à cet effet de la musique et de la rhythmique enthousiastes d'Olympos, en même temps que des productions orchestriques de sa patrie. C'est à Olympos qu'il prit, nous l'avons dit, le rhythme crétique, qui ne reçut évidemment ce nom que parce que le Crétois Thalétas le répandit le premier et le rendit célèbre en Grèce. Tous ces pieds, parmi lesquels il y a aussi le *creticus*, s'appellent péons uniquement parce qu'ils étaient appliqués à ces chants de péans ou péons. Ce fut assurément Thalétas qui donna par ce rhythme rigoureux et animé un élan plus grand au péan[1].

Quant aux œuvres hyporchématiques de ce maître de la musique et de l'orchestrique, il faut se les représenter encore plus gaies, plus animées et pour ainsi dire débordant du sentiment de la vie. Ici encore Sparte fut le terrain le plus propice. Jeunes gens et jeunes filles, les hommes plus âgés même s'y livraient à la danse avec passion, et une vigueur saine, augmentée par l'exercice, se

[1] Des morceaux d'un péan en péons sont conservés chez Aristote (*Rhet.*, III, 8) :

Δαλογενές, εἴτε Λυκίαν,

et

Χρυσεοκόμα, Ἕκατε, παῖ Διός

plaisait à exécuter avec aisance les pas les plus difficiles. Les gymnopédies, fêtes des *garçons nus*, fêtes capitales du peuple spartiate, étaient comme faites exprès pour mettre le comble à la joie qu'inspirait l'adresse gymnastique et les danses de la jeunesse, si pleines de fraîcheur et de vie.

Dans leurs danses les adolescents imitaient avec grâce les mouvements de la lutte et du pancrace, pour passer ensuite aux figures plus animées de la danse bachique [1], où une large place était faite à la gaieté et au rire [2]. Cette circonstance ferait conclure à des représentations mimiques du genre des hyporchèmes quand même Plutarque n'attribuerait pas [3] aux musiciens dont Thalétas est le chef, l'organisation de ces danses et de ces récréations musicales aux gymnopédies. La *pyrrhique* ou la danse aux armes reçut également des musiciens de cette école et spécialement de Thalétas, sa forme définitive. C'était là un spectacle favori des Crétois et des Lacédémoniens, qui en faisaient remonter l'invention au temps fabuleux, en représentant les uns les curètes, les autres les dioscures comme les premiers pyrrhi-

[1] Il ne faut point confondre ces danses gymnopédiques que décrit Athénée, XIV, p. 631 et XV, p. 678, avec la γυμνοπαιδικὴ ὄρχησις qui, d'après le même Athénée, était le genre le plus solennel de la danse lyrique, et répondait à l'emmelia parmi les danses dramatiques.

[2] Pollux, IV, 14, 104.

[3] Plut., *de Mus.*, 9. Les anciens chronologistes mettent un peu plus tôt la première introduction des gymnopédies, ol. 28e 4 ; A. Chr. 665.

quistes. On l'exécutait au son de la flûte, mais assurément pas avant le développement savant de ce genre de musique ; bien que la légende fasse jouer de la flûte Pallas elle-même à la danse armée des dioscures [1]. Il était fort naturel de joindre à la simple danse aux armes des imitations mimiques de diverses manières de combattre, d'attaques, de défenses, et d'exécuter, par la réunion de plusieurs pyrrhiquistes, de véritables combats simulés. C'est ainsi qu'on pratiquait, d'après Platon, la pyrrhique dans l'île de Crète et ce fut encore Thalétas, le savant législateur de la musique nationale de sa patrie, qui composa les hyporchèmes pour la pyrrhique. Les rhythmes qu'on choisissait pour exprimer les mouvements rapides et animés des combats étaient naturellement très-légers et très-mobiles, comme dans la plupart des poésies hyporchématiques. Quelques pieds de vers en ont même reçu le nom [2].

Terpandre, Olympos, Thalétas présentent, dans l'histoire de la musique et de la rhythmique grecques, ce caractère individuel, cette originalité nettement dessinée et facile à reconnaître, qui sont le propre des génies créateurs, des inventeurs et fon-

[1] Les preuves de ces assertions sont réunies dans *les Doriens*, II, p. 336 et s. (2e édit., p. 330 et suiv.).

[2] Non-seulement le pyrrhichius (⏑⏑), mais aussi le proceleusmaticus (⏑⏑⏑⏑) ou provocateur rappellent la pyrrhique. Le dernier n'est probablement qu'un anapeste décomposé ; on réduit également en anapeste le ῥυθμὸς ἐνόπλιος si souvent mentionné. V. ch. XIII.

dateurs d'un art. Il est bien plus difficile de caractériser les nombreux maîtres qui leur succèdent dans le demi-siècle suivant (entre la 40e et la 50e ol.). Il sera cependant utile de citer quelques noms, ne fût-ce que pour donner une idée du zèle avec lequel on continua à cultiver cette musique, désormais savante, dans laquelle se réunissaient la flûte et la cithare, les mélodies de l'Asie Mineure et celles de la Grèce. Clonas de Thèbes ou de Tégée, postérieur de peu à Terpandre, était célèbre par ses nomes aulodiques dont un était appelé *elegoi*, à cause de son caractère plaintif. Le texte qu'il donnait à ses compositions et qu'il faisait chanter au son de la flûte, ne consistait encore qu'en hexamètres et en distiques élégiaques, sans grand art dans la structure rhythmique. Hiérax, élève d'Olympos, natif d'Argos, maître dans la flûte, inventa la mélodie d'après laquelle les jeunes filles argiennes exécutaient la cérémonie des fleurs apportées dans le temple de Héré (ἀνθεσφόρια), et une autre d'après laquelle des jeunes hommes représentaient les exercices gracieux du combat à cinq (πένταθλον). Les maîtres qui, après Thalétas, contribuèrent le plus à la seconde ordonnance de la musique à Sparte, sont Xénodame, un Lacédémonien de Cythère, poète et compositeur de péans et d'hyporchèmes, comme Thalétas; Xénocrite de Locres Epizéphyrienne en Italie, ville qui produisit beaucoup d'œuvres originales en poésie et en musique. C'est à ce Xénocrite qu'on attribue une harmonie particulière, locrienne ou italique, qui

n'était qu'une modification de l'harmonie éolienne[1], tout comme les chansons amoureuses des Locriens (Λοκρικὰ ᾄσματα) se rapprochent de la poésie éolienne de Sappho et d'Érinna. Xénocrite, cependant, est cité, non comme auteur de ce genre de poésies érotiques, mais comme poète de dithyrambes, dont les sujets étaient empruntés à la mythologie héroïque : genre particulier de poésie qui sera caractérisé plus loin. On nomme enfin Polymneste de Colophon[2] et Sacadas d'Argos : le premier, contemporain plus âgé d'Alcman, perfectionna davantage l'aulodie de Clonas, y dépassa beaucoup les cinq premières harmonies[3] et paraît en général avoir beaucoup élargi les formes de la musique, distingué surtout dans le nome orthique au caractère enthousiaste ; le second, connu comme vainqueur des joueurs de flûte dans les trois premiers concours pythiques qu'ordonnèrent les amphictyons (ol. 47, 3 ; 49, 3 ; 50, 3 ; A. C, 590, 582, 578). Il parut d'abord avec le jeu de flûte pythien (Πυθικὸν αὔλημα) sans chant, quoiqu'il fût auteur d'élégies qu'on récitait au son de la flûte. Il laissa cet honneur à un musicien arcadien du nom d'Échembrotos, qui fut couronné à la première pythiade pour ses productions aulodiques. Cette union de la flûte

[1] Böckh, *de Metr. Pind.*, p. 212, 225, 241, 279. Ulrici *Gesch der hell. Dichtk.*, II, 468 et suiv.

[2] Fils de Mélès : nom qui vient de Smyrne et paraît avoir été particulièrement affectionné dans les familles de poètes et de musiciens. V. plus haut, ch. v.

[3] Par le ὑπολύδος τόνος (Plut., *de Mus.*, 29); il est vrai que le ch. 8 ne s'accorde guère avec cela. V. plus haut.

et du chant avait cependant produit une impression si triste et si sombre, d'après ce qu'assure Pausanias, qu'elle parut peu convenir à la fête pythienne, dont le caractère devait être celui d'une joyeuse célébration de victoire, et que les amphictyons abolirent ce concours dès la première fête. Quant à Sacadas et l'état de la musique à son époque, il passe avec plus de droit que Clonas, ce semble, pour l'inventeur du nome en trois parties (τριμερὴς νόμος), dans lequel une strophe était composée à la dorienne, une autre à la phrygienne et la troisième à la lydienne ; évidemment de façon à ce qu'à chaque changement de mode (μεταβολὴ) répondît un changement dans le caractère de la musique et de la poésie.

Avec ces maîtres, la musique paraît avoir atteint le degré où nous la trouvons au temps de Pindare, et avoir été complétement à même d'exprimer la disposition fondamentale et le caractère général du sentiment, que le poète développait ensuite à sa manière, de façon à présenter des idées déterminées. Car, si imparfaite que puisse nous paraître la musique ancienne des Grecs en ce qui regarde l'application des instruments et l'union harmonieuse de plusieurs voix et de plusieurs instruments, si peu développé que fût, en un mot, le mécanisme extérieur, leur art répondait cependant dès lors d'une manière supérieure à la tâche qui restera toujours le but suprême de la musique : elle exprimait de façon à émouvoir et à entraîner toute âme saine et pure, les dispositions et les sentiments du cœur humain. Imposer cette tâche à la musique, lui rappeler que la mélodie doit en être l'âme et que la mélodie à son tour doit être sous l'empire d'une tendance élevée de l'esprit, tel fut l'effort constant des grands poètes, des sages penseurs, des hommes d'État même qui s'occupèrent de l'instruction publique et de l'éducation de la jeunesse, jusqu'au temps de Platon. Ils semblent avoir éprouvé une appréhension sérieuse en voyant une musique instrumentale luxuriante, si l'on peut dire ainsi, se répandre davantage et se jouer sans frein et selon le caprice du moment dans le royaume illimité des sons. Mais ces efforts avaient à lutter contre les penchants et les exigences violentes du public de théâtre [1] et ne purent que momentanément arrêter le courant ; ils étaient hors d'état de le détourner. Les flots de la musique nouvelle qui flattait les sens, plus qu'elle n'exprimait des sentiments, rompirent les digues vers la fin de la guerre du Péloponèse et nous verrons l'influence qu'elle exerça sur la poésie de ce temps et sur tout l'état moral et intellectuel de la Grèce. A la cour des souverains de Macédoine, on exécutait, depuis Alexandre, des symphonies avec des centaines d'instruments ; et les renseignements des anciens donnent à croire que la musique instrumentale de ce temps, surtout en ce qui concerne les instruments à vent, ne fut pas moins riche et variée que la nôtre ; et pourtant, malgré toutes ces productions brillantes

[1] La *Θεατροκρατία* de Platon.

et pompeuses, les vrais connaisseurs finissaient toujours par convenir que les vieilles mélodies d'Olympos, arrangées pour les instruments les plus simples, étaient d'une beauté inimitable que l'on ne pouvait plus obtenir par les instruments les plus riches et par toutes les ressources de l'art nouveau [1]. Tant il est vrai que dans l'art, il ne s'agit pas autant de la quantité des moyens, que de l'emploi parfait d'un nombre restreint de ces moyens ; car il en est de l'art comme de la vie ; certaines limites y sont bienfaisantes.

Revenons à la poésie, et à la poésie lyrique proprement dite qui, grâce aux productions musicales de Terpandre, d'Olympos et de Thalétas, entre (à partir de la 40e ol., A. J. C. 620) dans la voie qui, en moins d'un siècle et demi, va la conduire à la plus haute des perfections.

CHAPITRE XIII.

LA POÉSIE LYRIQUE DES ÉOLIENS.

La poésie lyrique des Grecs se divise en deux genres, exercés par des écoles particulières, c'est-à-dire par des groupes de poètes qui, vivant dans la même contrée, suivent dans leurs chants certaines règles communes. On appelle l'une de ces deux écoles, l'école éolienne, parce qu'elle fleurit chez les Éoliens de l'Asie Mineure, particulièrement dans l'île de Lesbos : on nomme l'autre l'école dorienne, parce que, tout en étant répandue dans la Grèce entière, elle appartient dans ses origines aux Doriens du Péloponèse et de la Sicile qui mirent les premiers une certaine science dans la culture du genre poétique qu'ils avaient embrassé.

[1] Plut., *de Mus.*, 18.

La différence de race qui sépare ces deux écoles, se montre déjà dans le dialecte. Les poètes de l'école lesbienne se servent du dialecte éolien tel qu'on le trouve encore dans les inscriptions lapidaires de leur patrie ; l'école dorienne emploie avec assez d'égalité un dorisme tempéré ou, pour mieux dire, le dialecte épique, auquel elle donnait, par l'application modérée de formes doriennes, plus de dignité et de solennité. Ces deux écoles se distinguent en toute chose, par le sujet aussi bien que par la forme et le style de leurs poésies. Nulle part l'harmonie si complète de ces trois éléments qui caractérise toute la poésie grecque, n'est aussi frappante que dans la poésie lyrique. Les genres poétiques des Grecs ressemblent réellement à cet égard, aux genres et espèces des produits de la nature, dont le caractère particulier se retrouve dans toutes les parties qui composent le type.

Quant à l'exécution matérielle, la poésie lyrique des Doriens était destinée à être débitée par des chœurs et à en accompagner la danse : aussi l'ap-

pelle-t-on souvent poésie chorale (χορικὴ ποίησις), épithète qu'on ne donne jamais à la poésie éolienne, parce que celle-ci devait être récitée par un individu accompagnant son chant de gestes appropriés et du jeu d'un instrument à cordes, la plupart du temps de la lyre. C'est ce qui explique la structure étendue et souvent fort savante des poésies doriennes : les poses et les mouvements du chœur viennent au secours de l'oreille qui pourrait ne pas saisir le retour des mêmes rhythmes, et facilitent singulièrement à l'auditeur de suivre le plan savant et compliqué de ces compositions. La poésie éolienne reste dans des limites plus étroites : ou bien elle procède vers par vers (τὰ κατὰ στίχον), ou bien, de peu de lignes courtes, elle forme des strophes dans lesquelles le même vers revient plusieurs fois et où la conclusion ne s'obtient que par un changement dans la construction du vers ou par l'addition d'un petit vers final. Fréquemment les strophes de la poésie dorienne s'unissent de manière à former un tout assez étendu, en faisant suivre deux strophes qui se correspondent exactement d'une troisième qui en diffère et qu'on appelle épode. Les anciens expliquent ce système en nous apprenant que le mouvement des chœurs, exécuté pendant la strophe, est reproduit en sens inverse pendant l'antistrophe de manière à ramener le chœur à sa position première, sur quoi il y a un moment de repos pendant lequel on chante l'épode. La poésie éolienne tout au contraire ajoute toutes ses strophes les unes aux autres, d'après

une même mesure et sans l'interruption des épodes. Aussi la structure rhythmique des strophes doriennes est-elle susceptible des formes les plus variées et peut affecter des caractères fort divers, depuis le sublime jusqu'à la gaieté, tandis que chez les Éoliens ce qui se répète le plus fréquemment, ce sont certaines mesures légères et vives, particulièrement propres à exprimer les émotions passionnées d'une âme impressionnable.

Pour ce qui est du sujet, l'exécution seule par les chœurs exige déjà des matières d'un intérêt public et général, puisque les chœurs se rattachaient à des fêtes de dieux et que, même introduits dans la vie privée, ils avaient toujours besoin d'une circonstance solennelle et d'un entourage pompeux. D'ailleurs des pensées et des sentiments appartenant en propre à un individu et que la foule ne pouvait partager, ne se seraient pas prêtés à être chantés par un chœur nombreux. Aussi la poésie chorale est-elle toujours étroitement liée aux intérêts politiques de la Grèce, soit qu'elle célèbre les dieux et les héros, objets du culte public, en prêtant aux réjouissances populaires plus de beauté et de dignité, soit qu'elle illustre des citoyens qui ont mérité une grande gloire aux yeux du peuple. Les noces mêmes et les funérailles qu'elle accompagne parfois, sont des actes par lesquels la vie privée sort du cercle domestique et réclame, en paraissant en public, l'intérêt général. Tout à l'opposé, la poésie éolienne exprime presque toujours des idées et des sentiments qu'une âme

individuelle a seule pu concevoir et éprouver et qui sont souvent d'une délicatesse telle que les mouvements les plus secrets du cœur s'y trahissent. Combien donc la bruyante divulgation du cœur n'eût-elle pas été choquante? Lorsque parfois cette poésie traite de choses publiques, qu'elle touche les destinées communes de la cité, le droit et la constitution, ce n'est jamais de manière à solliciter l'intérêt général, ni de façon à aplanir par de prudentes exhortations, distribuées des hauteurs impassibles de sa sagesse, les conflits du moment : c'est à des passions de parti, à l'expression véhémente des désirs et des exigences, inspirées au poète par sa situation personnelle, que le lyrisme éolien aime à prêter ses belles formes.

Qu'on n'aille cependant pas jusqu'à croire que les poètes de la lyre éolienne n'aient jamais composé pour le débit choral. Il n'y a pas de doute qu'on eut des chœurs à Lesbos aussi bien que dans le reste de la Grèce, et que l'on y aimait également à entendre à côté des vieux chants de fête traditionnels des productions poétiques récentes ; il est donc fort probable qu'on s'y soit adressé pour ces poèmes nouveaux aux maîtres de l'île même ; et parmi les poésies des lyriques lesbiens, dont nous avons des fragments ou des notices, il y en a, en effet plusieurs qui semblent avoir été destinés au débit choral [1]. Toutefois le caractère particulier de

[1] Surtout l'hyménée de Sappho, dont est imité le poème 62 de Catulle : c'étaient des chœurs de jeunes filles et de jeunes gens qui l'exécutaient. V. plus bas. En général, depuis les pre-

ce genre, celui par lequel il brillait particulièrement et pour lequel ses formes et ses mélodies étaient évidemment créées, est et reste toujours l'expression des pensées et des sentiments personnels, individuels. Il n'y a pas de genre dans la poésie grecque où l'âme humaine s'épanche avec plus de franchise et de chaleur que dans le lyrisme éolien, où elle exprime ses aspirations et ses colères, ses joies et ses douleurs en accents plus émouvants. Cette expression chaleureuse et naturelle de la sensation la plus intime ne pouvait d'ailleurs trouver d'organe plus favorable que le dialecte natal de ces poètes, cet éolisme un peu vieilli qui a quelque chose de particulièrement naïf, cordial et familier ; et le dialecte épique, que les Grecs considéraient comme le langage général de la poésie, ne pouvait guère être employé qu'à adoucir et à ennoblir jusqu'à un certain point cet idiome populaire.

Quel regret qu'ici encore nous marchions dans un champ rempli de ruines, seuls débris que nous aient légués des temps pour lesquels ces poètes étaient devenus incompréhensibles, grâce à l'étrangeté de leur dialecte et à la concision profonde de

miers temps, les danses des chœurs étaient fort en usage à l'hyménée. V. plus haut, ch. II. Le fragment de Sappho : Κρῆσσαί νύ ποτ' ὧδ', etc. (83, Blomf. : 46, Neue), semble également exiger une imitation des danses d'autel crétois : sans doute les hymnes des Éoliens furent souvent accompagnés de ces danses. Cf. *Anthol. Pal.* IX. 189. Les chants d'Anacréon étaient aussi chantés aux fêtes nocturnes par des chœurs de jeunes filles, d'après Critias (Athénée, XIII, p. 600, D.).

leur expression ! C'était là, sans nul doute, le crime qui les voua à l'oubli, plutôt que l'ardeur de leurs passions sensuelles. Si l'on avait pris pour guides ces principes de moralité, Martial et Pétrone et bien des morceaux de l'Anthologie ne devraient plus exister, tandis qu'Alcée et Sappho vivraient encore. La tâche de l'historien n'en est que plus impérieuse de renouveler autant qu'il le peut l'image de ces poètes.

Les circonstances de la vie d'Alcée se rattachent étroitement à la situation politique de sa ville natale, Mitylène en l'île de Lesbos. Alcée appartenait à une famille noble, et son activité publique tendait en grande partie à maintenir les privilèges de son état, menacés alors par des factions démocratiques qui très-probablement, ici comme dans le Péloponèse, mettaient à leur tête des ambitieux habiles qu'elles armaient d'un grand pouvoir. De là, des gouvernements d'un seul ou des *tyrannies*, des *principats*. C'est contre un de ces tyrans de Mitylène, Mélanchros, que se soulevèrent les frères d'Alcée, Antiménide et Cicis, alliés à l'homme d'État lesbien, le plus sage de son temps, le célèbre Pittacus. Ils tuèrent l'usurpateur (42e ol., av. J. C. 612). A la même époque les Mityléneens luttaient avec des ennemis extérieurs : les Athéniens sous Phrynon avaient conquis et occupaient la ville de Sigée sur les côtes de la Troade. On sait que les Mytylénéens au milieu desquels se trouvait Alcée, essuyèrent une défaite dans cette guerre, bien que Pittacus tuât Phrynon en combat singulier (ol. 43e, 3, av. J. C, 606). Mitylène cependant restait toujours divisée en partis qui fournissaient dans la personne de leurs chefs de nouveaux tyrans tels que Myrsile, Mégalagyros, et les Cléanactides. (V. Strabon.) Le parti aristocratique dont Alcée et Antiménide faisaient partie, fut expulsé de Mitylène ; et les deux frères errèrent au loin par le monde. Alcée entreprit des voyages lointains qui le conduisirent jusqu'en Égypte, et Antiménide entra au service des Babyloniens, très-probablement dans la guerre que Nabuchodonosor faisait au pharaon égyptien Néchao et aux États de Syrie, Phénicie et Judée, de 606 à 584 (ol. 43e, 3 à 49e, 1), et plus longtemps encore[1]. Plus tard, nous retrouverons les frères dans le voisinage de leur ville natale, cherchant à en forcer l'entrée à la tête des aristocrates exilés. C'est alors que le peuple, dans une assemblée générale, élut pour chef et gouverneur (αἰσυμνήτης) Pittacus, afin qu'il défendît la constitution. Son administration dura d'après les chronologues anciens de 590 à 580 (ol. 47e, 3 à 50e, 1). Il fut assez heureux pour vaincre le parti expulsé et pour gagner les vaincus par la clémence et la modération. Il se réconcilia même avec Alcée d'après un récit authentique et le poète tant éprouvé passa peut-être les dernières années au

[1] La bataille de Karkemiesch (Circésium) paraît, d'après Bérose, tomber dans l'année de la mort de Nabopolassar, 604 ; cependant la chronologie biblique la met, sans doute avec raison, en 606.

moins de sa vie dans la jouissance tranquille de la terre natale.

C'est au milieu de ces vicissitudes et de ces conflits de la vie qu'Alcée élève la voix de la poésie, non pour plaindre, comme Solon, les maux de la patrie avec un calme recueillement et un patriotisme impartial, ni pour montrer le chemin qui doit conduire au salut, mais pour épancher son âme, remplie d'émotions violentes, et pour faire part à d'autres de l'ardeur de ses sentiments. C'est lorsque Myrsile fut sur le point de fonder un gouvernement tyrannique à Mitylène, qu'Alcée composa la belle ode où il compare l'État à un navire que les vagues de la tempête jettent de côté et d'autre, tandis que l'eau qui a pénétré atteint déjà le pied du mât et que la voile est déchirée par les vents. Nous connaissons cette ode, sans compter un fragment important de l'original, par la belle imitation d'Horace qui, il est vrai, n'atteint pas son modèle[1]. Mais quand Myrsile meurt, combien la joie du poète est véhémente et bruyante : « C'est maintenant qu'il faut s'enivrer, et provoquer le convive à boire sans mesure, puisque Myrsile vient de mourir. » C'est encore de cette ode qu'Horace a pris au moins le commencement d'une de ses plus belles odes[2]. Après la mort de Myrsile, nous trou-

[1] Fragm. 2, Blomf.; 2, Matth ; Cf. frag. 3. Horace, *Carm.*, I, 14.

O navis referent...

[2] Fragm. 4, Blomf.; 4, Matth. -- Horat., *Carm.*, I, 37 :

Nunc est bibendum, nunc pede libero...

vons Alcée luttant, avec les armes de la poésie, contre Mégalagyros et les Cléanactides et contre leurs aspirations à une domination illégale, quoique, d'après Strabon, il se soit rendu lui-même coupable d'entreprises contre la constitution de Mitylène. Lorsque le peuple eut élu Pittacus pour chef du gouvernement, le mécontentement qu'inspirait à Alcée la situation politique de son pays ne cessa point : au contraire, ce fut Pittacus qui devint dès lors l'objet principal de ses reproches passionnés, Pittacus que toute l'antiquité vante comme un homme d'État sage, réfléchi, patriote, et qui ne pouvait mieux prouver sa vertu républicaine qu'en déposant, après une administration de dix ans, le gouvernement qu'on lui avait confié. Il insulte le peuple pour avoir donné d'un assentiment général la tyrannie de la ville infortunée au roturier Pittacus[1], et accable ce chef lui-même d'outrages qui semblent mieux convenir à l'ïambe qu'à la lyre éolienne, lui reprochant, souvent en paroles hardiment inventées, tantôt son extérieur vulgaire et tantôt son train de vie mesquin et peu bourgeois, tantôt son train de vie mesquin et peu digne d'un gentilhomme. Comparé à Pittacus[2], l'ancien tyran Mélanchros semblait maintenant au poète « digne du respect de la ville[3]. »

[1] Τὸν κακοπάτριδα Πιττακόν. Fragm. 23, Blomf.; 9, Matth.

[2] Chez Diogène Laërce, I, 81 ; Matth., Fragm. 6. Ainsi il l'appelle ζοφοδορπίδας, c'est-à-dire petit bourgeois qui prend son repas dans le crépuscule, sans lumière, au lieu de manger à la manière des grands, dans une salle éclairée de lampes et de flambeaux.

[3] Fragm. 7, Blomf.; 7, Matth.

Alcée donnait ainsi, dans ce genre de poésies que les anciens appelaient ses chants factieux, διχοστασιαστικά, un tableau vivant et frappant de la situation politique de Mitylène, telle qu'elle dut lui paraître à son point de vue exclusif. Dans ces chants belliqueux, c'est un esprit vigoureux et martial qui respire, esprit qui n'est cependant pas dirigé par des principes d'honneur guerrier aussi sévères que ceux des Doriens et des Spartiates en particulier. Il peint avec joie et satisfaction sa salle d'armes dont les murs brillent de casques, jambards, cuirasses et autres pièces d'armure « auxquelles il faut bien songer, puisque l'œuvre est commencée [1]. » Il adresse à ses compagnons des paroles vigoureuses et encourageantes sur la guerre ; il n'est pas besoin de murs ; « les hommes sont le meilleur rempart de l'État [2] ; » ne craignez pas les armes brillantes des ennemis, « les ornements des boucliers ne blessent pas [3]. » Il chante les combats que son frère l'aventurier a essuyés au service des Babyloniens où il avait tué un guerrier gigantesque, un vrai Goliath [4], et il vante la poi-

[1] Fragm. 24, Blomf.; 1, Matth. Cf. plus bas.
[2] Fragm. 9, Blomf.; 11, 12, Matth.
[3] Fragm. 13, Matth.
[4] Le fragment de Strabon (XIII. p. 617; 86 Blomf.; 8 Matth.) a été ainsi corrigé dans le *Rhein. Museum* de Niebuhr, Bd. I. p. 287 : Καὶ τὸν ἀδελφὸν Ἀντιμενίδαν, ὃν φησιν Ἀλκαιος Βαβυλωνίοις συμμαχοῦντα τελέσαι μέγαν ἆθλον καὶ ἐκ πόνων αὐτοὺς ῥύσασθαι κτείναντα ἄνδρα μαχατάν, ὥς φησι, βασιλήϊον, παλαιστάν, ἀπολείποντα μόνον μίαν πάχεων ἀπὸ πέμπων (éolien pour πέντε), c'est-à-dire ce combattant royal n'avait qu'une main de moins que cinq aunes grecques. Cf. Bergk., *Poet. lyr. gr.* ed. II, *Fasc. post.*, p. 713.

gnée d'ivoire de son épée qu'Antiménide avait apportée des extrémités de la terre, cadeau sans doute d'un prince oriental [1]. Le plaisir des belles armes n'empêchait pas le poète lesbien de mander dans un chant à son ami Mélanippe, que, dans une bataille contre les Athéniens, il a bien sauvé sa vie, mais que les vainqueurs ont suspendu comme trophée dans le temple de Pallas de Sigée les armes qu'il avait jetées [2].

Une nature noble unie à une irritabilité inquiète et à des passions violentes, mélange de caractère qui semble s'être souvent rencontré chez les Éoliens, se révèle partout dans la poésie d'Alcée, surtout dans les chants innombrables, consacrés au vin et à l'amour. Presque chacun de ces vers trahit le fidèle serviteur de Bacchus, ingénieux à inventer des motifs qui doivent engager à boire. Tantôt ce sont les froides tempêtes d'hiver qui invitent à prendre la coupe près de la flamme pétillante du foyer, comme dans l'admirable ode qu'a imitée Horace [3] ; tantôt ce sont les feux de Sirius desséchant la nature entière qui provoquent à arroser la langue [4]. Aujourd'hui ce sont les soucis et les chagrins de la vie pour lesquels le vin est le meilleur des remèdes [5] ; demain ce sera la joie qu'ins-

[1] Fragm. 32, Blomf.; 67, Matth.
[2] Fragm. 56, Blomf.; 9. Matth.
[3] Fragm. 1, Blomf.; 27, Matth.; Horace, *Carm.*, I, 9. Vides ut alta...
[4] Fragm. 18, Blomf.; 28, Matth.
[5] Fragm. 3, Blomf.; 29, Matth.

pire la mort du tyran qui veut être célébrée dans un banquet. Toutefois Alcée ne voit pas seulement dans le vin le côté vulgaire de la jouissance sensuelle, il en aime les effets nobles, et pour ainsi dire moraux. Le vin est bien le chasse-souci (λαθικηδής)[1]; mais il est aussi, en ouvrant les cœurs, le miroir des hommes : il montre la vérité[2]. Il n'en faudrait pourtant pas conclure, comme on l'a fait, qu'Alcée eût composé toute une classe de chansons de table (συμποτικά). On conclurait bien plutôt des fragments conservés et des imitations d'Horace, que chez Alcée l'invitation à boire se rattachait toujours intimement à quelque réflexion, soit sur les circonstances particulières du temps, soit sur les destinées humaines en général.

Il est bien regrettable que si peu de chose de la poésie érotique d'Alcée soit venu jusqu'à nous. Qu'est-ce qui pourrait offrir plus d'intérêt que les rapports d'Alcée et de Sappho, que ce combat que se livrent, dans l'âme du poète, la passion amoureuse et le respect pour la noble jeune fille, couronnée de gloire? Il la salue dans une de ces chansons : « Sappho aux boucles semblables aux violettes, noble Sappho au doux sourire ; » et dans un autre il confesse qu'il désire lui avouer une chose, mais que la honte le retient. Sappho devine ses intentions et répond dans son courroux virginal : « Si ton désir visait à une chose noble et belle, et

[1] Fragm. 20, Blomf.; 31, Matth.
[2] Fragm. 16, Blomf.; 36, 37, Matth.

que ta langue ne méditât le mal, la honte ne se peindrait pas dans ton regard et tu exprimerais franchement tes justes désirs[1]. » Quelles pensées charmantes, combien de sentiments ravissants et passionnés, que d'accents pleins de vérité et de naturel ne devaient pas contenir les poésies qu'Alcée adressait à de beaux adolescents qu'il aimait ! Que ne dit pas déjà ce trait bien connu, où il avoue qu'un petit signe sur le corps de son bien-aimé lui semble une nouvelle et piquante beauté[2]. Nous ne voudrions cependant point entreprendre de justifier ces poésies par les mêmes raisons qui nous font plus qu'excuser, qui nous font admirer le noble amour des hommes doriens pour les adolescents. Toutefois ce n'est point un sybarite efféminé, un libertin ne songeant qu'aux jouissances sensuelles dans ces poésies érotiques et dans les éloges du vin. C'est l'homme vigoureux, toujours en lutte, toujours en mouvement : et le tumulte de la guerre, les combats politiques, les maux de l'exil et les pérégrinations lointaines forment comme un fond de tableau, relevant par le contraste les scènes d'une joie insouciante qui remplissent le premier plan. « Plein encore du courroux guerrier, le citoyen de Lesbos, entre le bruit des armes, ou quand il avait attaché à la rive humide le navire ballotté par les flots, chantait Bacchus et les Mu-

[1] Fragm. 38, Blomf.; et Sappho, fragm. 30 ; Matth., fragm. 41 et 42.
[2] Cicero, *de Nat. Deor.*, I, 28. Le cod. Glogav. lit : *in Pericle puero*.

ses, Vénus et son fils qui s'attache à ses pas, et le beau Lycus que sa chevelure noire, que ses yeux noirs rendent si séduisant[1]. » On voit que ce n'était point un jeu oisif, un passe-temps artificiel qui inspirait ces poésies ; que le besoin le plus intime de l'âme les lui dictait : son cœur ne peut pas ne pas épancher ses émotions passionnées, s'il veut en modérer et adoucir la fougue puissante. Combien pâlissent devant cette poésie les odes d'Horace qui, malgré toute la délicatesse des pensées, malgré l'art inimitable de l'exécution, manquent pourtant de ce qui était précisément l'essentiel dans la poésie éolienne, l'émotion de l'âme et la sincérité de la passion.

Alcée paraît moins original dans ses poésies religieuses, dans les hymnes qu'il composa en honneur de diverses divinités. Il y avait, d'après quelques citations, un élément épique si considérable, tant de narration détaillée et fidèle que tout le plan de ces poèmes doit avoir différé des autres poésies, expressions concises de sentiments et de pensées. Dans un de ces hymnes, celui à Apollon, Alcée, développant la belle légende delphienne, disait comment le jeune dieu, orné par Zeus du diadème d'or et armé de la lyre, porté par des cygnes, arrive d'abord chez les pieux Hyperboréens et reste avec eux une année entière jusqu'à ce que vienne le temps où retentissent les trépieds de Delphes ;

[1] Horace, *Carm.*, I, 32, 5 et suiv. Cf. *Schol. Pind.*, *Ol.* X, 15.

comment alors dans le milieu de l'été le dieu se fait porter par son attelage à Delphes où l'appellent par leurs péans des chœurs d'adolescents et où des rossignols et des cigales le saluent de leurs chants[1].

Un autre de ces hymnes, adressé à Hermès, ressemblait évidemment beaucoup à l'hymne de l'Homéride[2] ; car il y racontait également la naissance du dieu, le vol que le rusé fils de Maïa fait des bœufs d'Apollon, la colère de celui-ci contre le voleur, qui, cependant, se convertit bientôt en joyeux sourire, lorsque Hermès, au milieu même de ses violentes menaces, sait lui dérober encore le carquois de dessus ses épaules[3]. Dans un troisième hymne était racontée la naissance d'Héphestos. Il résulte, il est vrai, de quelques petits fragments, qu'Alcée employa aussi dans ces hymnes les mêmes mesures et le même genre de strophes que dans ses autres poésies : mais il faut convenir que le courant du récit devait être singulièrement arrêté et ralenti par ces petits vers et ces strophes exiguës. Toutefois Alcée a pu, comme Horace le fait parfois, continuer la même pensée et la même phrase à travers une suite de strophes, et on peut conjecturer du goût exquis des poètes anciens, d'Alcée notamment, que, par le choix et par le

[1] Fragm. 17, Matth.

[2] V. plus haut, ch. VII.

[3] Fragm. 21, Matth. Horace, *Carm.*, I, x, 9, a emprunté ce dernier trait à Alcée ; cependant l'hymne d'Alcée qui racontait avec détail le vol, différait sensiblement de l'ode d'Horace, qui touche à beaucoup de choses, mais qui ne s'arrête à aucune des entreprises d'Hermès.

maniement des formes métriques, il mit aussi dans les hymnes forme et sujet en harmonie parfaite.

Les formes métriques dont se servait Alcée, ont en général un ton et un caractère léger et animé, tantôt plus doux, tantôt plus violent. La base en est formée par les dactyles éoliens qui, semblables en apparence à ceux de la poésie épique, en sont au fond très différents, vu qu'ils ne reposent pas sur la complète égalité de l'arsis et de la thésis[1], la première y étant abrégée, ce qui produit des proportions irrégulières, désignées par les anciens maîtres de rhythmique par la dénomination de dactyles irrationnels (ἄλογοι δάκτυλοι). Ces dactyles commencent par le pied indéterminé de deux syllabes qu'on appelle la base et coulent légèrement et comme en fuyant sans alterner avec de pesants spondées. C'est de la sorte qu'il faut mesurer aussi les choriambes des poètes éoliens, ainsi que le prouve cette même base qui est à la tête de leurs vers. Ce dernier mètre cependant conserve toujours quelque chose du ton pompeux et redondant qui lui est propre. C'est donc en vers choriambiques qu'Alcée, ainsi qu'Horace qui se modèle sur lui, surtout dans la prosodie, ont fait, par la simple répétition et sans division en strophes, des poésies qui avaient la plupart du temps un ton plus élevé et plus solennel que les autres. Ce qui appartient plus particulièrement encore aux poètes éoliens, ce sont les mesures logaédiques qui résul-

[1] V. plus haut, ch. IV.

tent de l'union directe de dactyles et de trochées, et reposent par conséquent sur une sorte de ralentissement et de fatigue, si l'on peut dire ainsi, grâce auxquels un mouvement rapide se transforme en allure plus faible. On voit aisément quelles ressources offrait ce genre de vers si varié et si riche pour l'expression de sentiments délicats, surtout de désir, de tendresse, de mélancolie. Aussi les Éoliens les affectionnaient-ils particulièrement et formaient-ils de préférence leurs strophes de l'union de rhythmes logaédiques avec des trochées, des ïambes et des dactyles éoliens. De ce nombre est la strophe sapphique, la mesure la plus caressante, la plus gracieuse que le lyrisme grec ait produite et qu'Alcée lui-même paraît avoir employée, surtout dans son hymne à Hermès[1]. Rarement toutefois : le ton le plus animé, la marche plus vigoureuse de la mesure qui tient de lui le nom d'alcaïque, convenaient davantage à sa nature, et les éléments logaédiques de cette mesure n'ont que peu de la mollesse propre à ce genre de vers[2] et acquièrent par les dipodies ïambiques qui les précèdent, un élan plus vigoureux. Aussi la strophe alcaïque fut-elle la mesure normale pour les chants politiques et guerriers, et

[1] Si tant est que le vers chez Blomf. fragm. 37, Matth. 22, fût le commencement de l'hymne. D'après Apollonius, *de Pron.*, p. 90, Bekk., ce vers était : Χαῖρε, Κυλλάνας ὁ μέδεις (au participe, avec l'accent éolien pour μεδείς), σὲ γάρ μοι.

[2] L'auteur est de l'opinion de ceux qui mesurent la seconde partie du vers alcaïque, non pas d'après des choriambes ou

pour tous ceux où dominaient des passions viriles. Alcée savait d'ailleurs former de membres logaédiques des vers plus longs qu'il joignait les uns aux autres dans une suite non interrompue, à la manière des vers choriambiques et de beaucoup de vers dactyliques. C'est ainsi qu'il obtint une forme très belle et très imposante pour la description de sa salle d'armes dont il a été question plus haut[1]. Tout cela cependant est loin d'épuiser la variété des mesures d'Alcée, parmi lesquelles nous ne citerons que ces chants en vers ioniens (*ionici a minori*) qu'il appliqua d'une façon tout à fait conforme à leur caractère [2], pour exprimer une passion

des dactyles, mais à la manière logaédique, et qui divisent ainsi l'ensemble de la strophe :

⏓ –́ ⏑ – ⏓ | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏓ –́ ⏑ – ⏓ | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏓ –́ ⏑ – | ⏓ –́ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

De cette façon, le troisième vers n'est que le développement de la première moitié (des deux premiers vers) et le quatrième, une prolongation tout à fait analogue de la seconde moitié. Toute la strophe repose donc sur la combinaison des deux éléments ïambique et logaédique.

[1] Fragm. 24, Blomf.; 1, Matth. Le mètre doit sans doute être mesuré ainsi (–ˣ– indique la *base* avec ses franchises).

–ˣ– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – | –ˣ– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ | –́ ⏑ –.

Rectifions en passant les vers 3 et 4, de la façon suivante : Χάλκεαι δὲ παττάλοις κρύπτοισιν περικείμεναι λαμπραὶ κνάμιδες, c'est-à-dire, « et de brillants cuissards d'airain cachent les clous (ou les piquets) auxquels ils sont suspendus. » Παττάλοις est l'accusatif éolien : le datif dans ce dialecte, est toujours παττάλοισι.

efféminée qui ne trouve en elle ni force de résistance, ni pouvoir de se recueillir [2].

C'est Sappho, objet de l'admiration et de l'affection universelle dans l'antiquité, qui partagea avec Alcée l'honneur d'être à la tête de l'école lesbienne. Qu'elle appartienne à Lesbos, personne ne le conteste ; il est plus difficile de décider si elle était d'Erésos ou de Mitylène ; peut-être faudrait-il avoir recours à un moyen terme et supposer qu'elle vint de la plus petite de ces deux villes, s'établir dans la plus grande, à Mitylène, au moment de l'apogée de son talent. Sa vie coïncide à peu près avec celle de son compatriote Alcée, bien qu'elle fût plus jeune et qu'elle ait vécu jusqu'après la 58me ol. (A. C. 568). Vers la 46me ol. (A. C. 596), on ne sait par quel motif, elle fut obligée de s'enfuir de Mitylène et de s'embarquer pour la Sicile [3], probablement à la fleur de l'âge. Mais le chant que lui attribue Hérodote et où elle grondait son frère Charaxos pour avoir acheté à son maître l'hétaïre Rhodopis [4] et lui avoir

[1] V. plus haut, ch. XI.

[2] Fragm. 36, Blomf. ; 69, Matth.

Ἐμὲ δειλάν, ἐμὲ πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν.

Dix de ces *ionici* formaient toujours un système, comme celui que Bentley a arrangé pour Horace, *Carm.*, III, 12, quoiqu'on ne rencontre pas dans cette ode le vrai ton de cette mesure.

[3] *Marm. Par.*, ep. 36. Cf. Ovid., *Her.*, XV, 51. La date du marbre de Paros ne peut plus se reconnaître ; mais on voit qu'elle a dû se trouver entre ol. 44e, 1 et 47e, 2.

[4] II, 135. Cf. surtout Athénée, XIII, p. 596. Cette Rhodopis

donné la liberté, date de beaucoup plus tard. Cette hétaïre vivait à Naucratis et l'événement se passa à l'époque où un commerce animé venait de commencer entre la Grèce et l'Égypte. Or, la première année du règne d'Amasis, qui donna Naucratis pour établissement aux Hellènes d'Égypte, est ol. 52e, 4 (A. C. 569), et le retour de Charaxos de son voyage à Mitylène où sa sœur le reçut par ce chant railleur et improbateur, doit être placé quelques années après.

La sévérité avec laquelle Sappho reprochait à son frère son amour pour une hétaïre, permet aussi de conclure aux principes qu'elle suivait dans sa propre vie, quoiqu'à l'époque où elle blâmait Charaxos, le feu des passions de jeunesse fût éteint en elle et eût fait place à la sévère gravité de la matrone. Toutefois, comment Sappho eût-elle jamais pu reprocher à son frère son commerce avec une hétaïre, si, autrefois, elle avait mené elle-même la vie d'hétaïre, et si Charaxos eût pu retourner avec bien plus de droit ses reproches contre elle-même ? D'ailleurs la conscience de son honneur immaculé de jeune fille, née libre et élevée avec modestie, se révèle avec la même évidence dans les vers qui se rapportent à sa liaison avec Alcée et qui ont été cités plus haut. Alcée sait fort bien d'ailleurs que l'amabilité et la grâce pleine de sérénité de Sappho n'enlèvent rien à sa

ou Doricha avait pour compagnon de servitude Ésope, dont l'apogée tombe à la même époque, 52e ol.

dignité morale, quand il l'appelle « Sappho, dont les cheveux sont pareils aux violettes, Sappho, la vierge pure, au doux sourire[1]. » Sans doute l'opinion des anciens d'une époque plus récente, contraste durement avec ces témoignages authentiques ; car ils la représentent presque comme une courtisane impudique. Il n'est point besoin pour réfuter cette opinion injurieuse, d'avoir recours au moyen qu'inventèrent plusieurs littérateurs anciens et qui consistait à distinguer Sappho, la femme poète, d'une hétaïre d'Érésos du même nom. La raison de cette mauvaise renommée est ailleurs : dans l'âge suivant, les personnes de la société athénienne ne comprenaient plus la sincérité et la naïveté avec lesquelles Sappho découvre, dans ses poésies, les ardentes sensations de son cœur : elles les confondaient avec la coquetterie insolente d'une hétaïre. Au temps de Sappho, il existait encore en Grèce beaucoup de cette innocente ingénuité avec laquelle la Nausicaa d'Homère exprime son désir d'avoir un époux comme Ulysse ; peut-être y avait-il déjà plus de passion, mais l'élément sensuel et l'élément moral de l'amour n'étaient pas encore séparés au point que le premier, dépouillé de son noble alliage, se fût présenté à la conscience dans sa nudité révoltante. La réflexion pénétrante et corrosive qui enlève aux sentiments de ce genre l'auréole qui purifie et enno-

[1] Ἰόπλοκ' ἄγνα, μειλιχόμειδε Σαπφοῖ.
V. plus haut.

blit, pour les ramener à ce que nous avons de commun avec la bête, était réservée à un autre temps. Ce furent surtout les poètes comiques d'Athènes qui appliquèrent aux esprits les plus distingués des autres contrées de la Grèce, toutes ces médisances par lesquelles les diverses peuplades grecques aimaient à se railler les unes les autres ; c'étaient eux qui s'emparaient de tous les prétextes pour traîner ces grands génies dans la boue d'une vulgarité bestiale.

Ajoutons que la vie des jeunes filles et des femmes de Lesbos fut certainement différente de celle des Ioniennes et des Athéniennes. Celles-ci menaient une vie fort retirée : la maison et la famille étaient leur unique théâtre ; aussi malgré l'éclat des productions des Athéniens dans les branches les plus diverses de l'art, aucune de leurs femmes n'est sortie de l'obscurité de la vie privée. La position bornée et inférieure qu'occupait le sexe féminin chez les Ioniens de l'Asie Mineure, grâce à des circonstances particulières à l'histoire de ce peuple, était devenue ordinaire à Athènes. On s'y était formé des principes fixes sur l'éducation qui convenait aux femmes ; toute la culture intellectuelle dont elles avaient besoin d'après ces principes, se bornait à ce qui pouvait leur servir pour le ménage, pour les premiers soins matériels à donner aux enfants et pour la surveillance des servantes : « D'ailleurs, dit Périclès lui-même, « dans Thucydide[1], cette femme-là est la meilleure

[1] Thuc., II, 45.

« dont il est le moins question, en bien ou en « mal. » Chez les Éoliens au contraire, on avait conservé les antiques mœurs grecques telles que nous les trouvons peintes dans la mythologie et dans la poésie épique, accordant aux femmes leur part active à la vie sociale du foyer et aux réjouissances publiques, et leur offrant ainsi l'occasion de déployer une individualité marquée et un caractère moral. En même temps elles y avaient profité des progrès de la civilisation, tout comme chez les Doriens du Péloponèse et de la Grande-Grèce, de sorte que des talents poétiques remarquables, des dispositions même à la contemplation philosophique pouvaient se développer librement chez elles, comme au temps de la ligue pythagoricienne. Ces apparitions restant complétement étrangères à la vie athénienne, il était fort naturel qu'elles fussent exposées à bien des railleries et à toute sorte de médisances, et on ne saurait guère s'étonner que des femmes qui paraissaient avoir dépassé les limites ordinaires du caractère féminin, fussent dépouillées complétement, par les insolentes peintures de la comédie, de toute pudeur et de toute modestie[1].

Il est certain que Sappho parlait souvent dans ses poésies d'un jeune homme auquel elle était attachée de tout son cœur, tandis qu'il la traitait avec une indifférence marquée ; mais on ne trouve

[1] Il y avait des comédies attiques du titre de *Sappho*, d'Amphis, d'Antiphane, d'Ephippe, de Timoclès, de Diphile, et une comédie de Platon, intitulée *Phaon*.

nulle part qu'elle ait jamais nommé ce jeune homme et qu'elle ait publiquement brigué ses faveurs par de beaux vers. On peut démontrer tout au contraire que le nom supposé de ce jeune homme, Phaon, s'il a été souvent cité par les comiques athéniens[1], ne fut jamais prononcé dans les poésies de Sappho. Car si cela eût été, comment l'opinion aurait-elle pu s'accréditer que ce fut l'hétaire Sappho, et non la femme poète qui devint amoureuse du beau Phaon[2]? Ajoutez que les récits merveilleux de la beauté de Phaon et de l'amour que conçut pour lui la déesse Aphrodité, sont évidemment empruntés à l'histoire d'Adonis et reproduisent exactement les traits de ce mythe[3]? Hésiode parle d'un Phaéton, fils d'Aurore et de Céphale, qu'Aphrodité aurait enlevé tout enfant et dont elle aurait fait le gardien et le prêtre du sanc-

[1] Comme dans ces vers de Ménandre (Strabon, X, p. 452) :

Οὗ δὴ λέγεται πρώτη Σαπφὼ
Τὸν ὑπέρκομπον θηρῶσα Φάων'
Οἰστρῶντι πόθῳ ῥῖψαι πέτρας
Ἀπὸ τηλεφανοῦς

[2] Athénée, XIII, 596, c., et plusieurs lexicographes de l'antiquité.

[3] Le comique Cratinus, dans une pièce inconnue (Ath. II, p. 69, D.), raconte qu'Aphrodité cacha Phaon dans les laitues (ἐν θριδακίναις). La même fable y est racontée par d'autres, et elle se rapporte réellement à l'usage des *horti Adonidis*. V. enfin, sur Phaon-Adonis, Élien, *V. H.*, XII, 18; Lucien, *Dial. mort.*, 9; Pline, *H. N.*, XXII, 8; Servius sur Virgile, *Énéide*, III, 279, pour passer sous silence des sources de moindre valeur.

tuaire de ses temples[1]. C'est sans contredit la fable d'Adonis, apportée de Cypre en Grèce, qui forme le fond de ces traditions, et on en peut conclure que les Grecs donnèrent à ce favori d'Aphrodité le nom de Phaéton ou de Phaon et qu'ils finirent, grâce à mille malentendus et à de fausses interprétations, par faire de ce Phaon l'amant de Sappho. Peut-être aussi Sappho, dans quelque pièce sur Adonis, comme elle en composait beaucoup, chanta-t-elle le beau Phaon avec une ardeur qui permettait d'interpréter ces vers comme s'ils étaient adressés à son propre amant.

Dédaignée de Phaon, elle se serait précipitée, selon le récit traditionnel, du haut du rocher de Leucade, afin de guérir son cœur malade d'amour. En cela aussi, il faut voir plutôt une image poétique qu'un événement de la vie réelle de Sappho. Le saut de Leucade était un rite religieux qui appartenait aux fêtes expiatoires d'Apollon, célébrées dans ces contrées comme en d'autres endroits de la Grèce A des époques déterminées, on précipitait dans les flots, du haut de ces rochers élevés qui surplombaient la mer, des criminels choisis pour ce sacrifice d'expiation. Toutefois on s'y prenait de façon à pouvoir les saisir dans leur chute, et lorsqu'on y réussissait, on les envoyait loin de Leucadie, à l'étranger[2]. Les poètes du temps appliquèrent de

[1] Hésiode, *Théog.*, 986 et suiv., νηοπόλον μύχιον, d'après la leçon d'Aristarque.

[2] Voyez sur l'origine de cet usage dans le culte d'Apollon, *les Doriens*, I, 231 (2e éd., 233).

mille manières cette cérémonie à la peinture des amoureux. Stésichore, dans son roman poétique, intitulé Calyce, racontait l'amour d'une jeune fille vertueuse pour un jeune homme qui ne fit point de cas de son affection pudique : dans son désespoir elle se précipita du haut du rocher de Leucade. Quelques siècles plus tard, Anacréon dit dans une de ses chansons : « M'élançant de nouveau du rocher de Leucade, je plonge dans la mer grisâtre, ivre d'amour[1]. » Il n'est pas probable que le poète veuille dire par ces mots qu'il se délivre d'une passion violente ; il ne veut que peindre l'ivresse et la démence de l'amour le plus impétueux qui ne se soucie ni du salut ni de la vie, et qui risque tout. C'est sans aucun doute de ces images et de ces récits poétiques que s'est formée la légende de Sappho, et, chose singulière, on racontait aussi cette légende d'Aphrodité elle-même au sujet de la douleur que lui inspira la mort d'Adonis[2]. Toutefois nous n'essayerons pas de nier qu'en réalité des personnes désespérées ou mélancoliques ne se soient précipitées du haut du rocher de Leucade. Mais le récit sur Sappho trahit un caractère tout légendaire par ce fait que nul ne peut en préciser la circonstance principale, à savoir si Sappho avait péri dans cet acte de désespoir, ou si elle y survécut.

On voit donc que l'on ne peut se former une

[1] Héphestion, p. 130.
[2] V. Ptol. Héphestion (dans la *Biblioth.* de Photius), Βιβλίον ζ.

idée juste de la poésie érotique de Sappho et des sentiments qu'elle y exprimait, qu'en s'en tenant aux fragments nombreux, mais fort courts, de ses chants. Le morceau le plus considérable et le plus connu est l'ode complète[1] dans laquelle Sappho supplie Aphrodité de ne pas perdre son âme par le chagrin et la douleur de l'amour, de venir la secourir plutôt, ainsi que jadis elle était parfois descendue du ciel sur un char d'or, traîné par des passereaux, pour lui demander, avec un sourire de sérénité sur son visage immortel, ce qui lui était arrivé, ce qu'elle désirait pour son cœur agité, et qui était la cause de son affliction. S'il la fuyait encore, lui avait-elle dit alors, elle le poursuivrait ; s'il n'acceptait ses dons, il lui en offrirait bientôt lui-même ; s'il ne l'aimait maintenant, il l'aimerait quand elle ne voudrait plus l'écouter. C'est ainsi que Sappho implore d'Aphrodité de revenir cette fois encore et de l'assister comme une alliée. Une passion ardente se trahit dans ces vers ; le poète parle lui-même de son cœur « orageux » ou plutôt « en démence »[2] : mais ce qui pourrait froisser dans la violence de ces désirs amoureux, est bien atténué par cela même que la jeune fille ne se jette pas dans les bras du bien-aimé, en lui adressant directement sa poésie : c'est à la déesse, c'est à Aphrodité qu'elle ouvre son cœur. Trait non moins délicat, elle n'exprime point elle-même l'attente·

[1] Fragm. 1, Blomf. ; 1, Neue.
[2] Μαινόλᾳ θυμῷ.

où elle est de voir le farouche ami se transformer en amant passionné, cela ne s'accorderait guère avec la profonde affliction de celle qui l'aime : elle se rappelle seulement qu'autrefois, dans des cas semblables, la déesse elle-même l'avait réconfortée et consolée en lui faisant concevoir cette espérance. Dans d'autres fragments encore, le cœur passionnément ému de Sappho s'épanche avec une franchise qui est à mille lieues de nos mœurs : mais jamais elle ne manque de la grâce qui embellit et ennoblit tout. Elle le dit ouvertement : « Il faut qu'on appelle le séduisant Ménon, si l'on veut que je jouisse du repas [1], » et à un jeune homme distingué elle adresse ces mots : « Place-toi en face de moi, ô mon ami, et laisse se révéler la grâce qui réside dans tes yeux [2]. » En tous les cas on ne saurait lui faire le reproche d'avoir encore cherché à plaire aux hommes au delà du temps de sa jeunesse et d'être allée au-devant de leurs désirs : « Tu es mon ami, dit-elle quelque part, je te conseille donc de chercher une compagne jeune ; moi qui suis plus âgée que toi, je ne puis me décider à partager ta maison [3]. »

Il est plus difficile de bien saisir et de juger avec

[1] Fragm. 33 Neue (Héphestion, p. 41) ; il n'est cependant pas absolument certain que ces vers appartiennent à Sappho. Cf. Fragment 10, Blomf. ; 5, Neue (Ἐλθὲ Κύπρι).

[2] Frag. 13, Blomf. ; 62, Neue cf. fragm. 24. Blomf ; 32, Neue (Γλυκεῖα μᾶτερ, οὔτοι), et 28, Blomf, ; Neue (Δέδυκε μὲν ἁ σελάνα).

[3] Fragm. 12, Blomf. ; 20, Neue (d'après la leçon de ce dernier).

équité les relations de Sappho avec d'autres femmes et jeunes filles. Ce qui est certain c'est que la vie et l'éducation du beau sexe n'avait pas lieu à Lesbos comme à Athènes uniquement dans l'intérieur de la maison, et que les jeunes filles n'étaient pas confiées aux seuls soins de la mère et de la nourrice. Il y avait des femmes d'une culture intellectuelle remarquable qui se formaient un cercle de jeunes filles, absolument comme Socrate s'en forma un plus tard à Athènes de jeunes hommes dont le talent promettait beaucoup. Chez les Doriens aussi des femmes nobles et cultivées s'associaient des jeunes filles auxquelles elles se consacraient avec un dévouement fervent ; et les jeunes filles elles-mêmes formaient entre elles des compagnies qui se soumettaient probablement à la direction de femmes plus âgées [1]. Des relations analogues existaient à Lesbos au temps de Sappho ; seulement elles y étaient tout entières affaires d'affection et d'attachement libres : les jeunes filles qui aspiraient à égaler leurs modèles, s'y attachaient librement à des femmes distinguées par leur éducation musicale, par une culture élevée de l'esprit et par l'affabilité des manières. La musique et la poésie étaient sans doute l'objet principal de ces relations, puisque le but immédiat qu'on y poursuivait était l'enseignement et l'exercice de ces arts. Car, bien que chez Sappho la poésie fût tout à fait affaire de cœur et qu'elle n'exprimât jamais d'autres senti-

[1] *Les Doriens*, II, 297, 303 (2e éd , p. 293, 298).

ments, que ceux que Sappho avait réellement éprouvés, elle était cependant en même temps, ainsi que chez tous les poètes de l'antiquité, une sorte de métier et l'étude de la vie : comme on n'en pouvait apprendre la technique savante que par l'enseignement, on la transmettait de même à la génération suivante par une espèce d'apprentissage prolongé [1]. Non-seulement Sappho, mais encore d'autres femmes de Lesbos se vouaient à ce genre de vie. Dans les chants de notre poète, les noms de Gorgo et d'Andromède, ses rivales, revenaient souvent [2], et on connaît un grand nombre de ses jeunes amies, dont quelques-unes de contrées assez éloignées [3] : telles furent la Milésienne Anactoria, Gongyla de Colophon, Eunice de Salamine, Gyrinna, Atthis, Mnasidice. A ces relations avec des femmes et des jeunes filles se rapportait une grande partie des chants de Sappho qui dévoilent toute la vie familière de l'appartement des

[1] Sappho appelle sa maison celle d'une servante des Muses, *μουσοπόλων οἰκίαν*, d'où le deuil devait rester éloigné. Fragm. 71, Blomf. ; 28, Neue.

[2] D'après le passage principal sur les rapports de Sappho, Maxime de Tyr, *Diss.* XXIV.

[3] Dans Suidas, s. v. Σαπφώ, on distingue les ἑταῖραι et les μαθήτριαι de Sappho ; mais les ἑταῖραι sont certainement, au moins dans l'origine, des μαθήτριαι. Maxime de Tyr qualifie aussi d'amante de Sappho Anactoria, avec laquelle l'Ἀναγόρα Μιλησία que Suidas cite parmi les μαθήτριαι, est évidemment identique, et dont le nom lui revient d'autant plus sûrement, que Milet était elle-même autrefois appelée Ἀνακτορία (Steph. Byz., s. v, Μίλητος ; Eustath. sur l'*Il.*, I, 8, p. 21, R. [p. 16, éd. de Bâle] ; Schol. Apollon. Rhod., I, 186).

femmes (*gyneconitis*), où les sentiments doux et tendres de l'âme féminine étaient entretenus et se revêtaient des formes les plus gracieuses. L'éducation musicale, la grâce des manières y passent pour ce qu'il y a de plus élevé dans la vie ; et Sappho disait à une femme riche sans éducation : « Morte, tu resteras là, étendue, sans que jamais on se souvienne de toi dans l'avenir, parce que tu n'as point pris ta part des roses de Piérie ; inconnue, tu erreras dans la demeure d'Adès, voltigeant parmi les morts obscurs [1]. » Elle raille une de ses rivales, Andromède, sur sa façon de porter ses vêtements. Les Grecs, on le sait, voyaient bien plus que nous dans ces sortes de choses la nature morale et le caractère des personnes. « Et voilà la femme qui t'a charmé ? Une petite paysanne qui ne sait pas même relever sa robe sur ses chevilles [2] ? » Elle blâme une de ses jeunes amies, Mnasidice, d'être d'une humeur si sombre, bien qu'elle soit plus belle de figure que la délicate Gyrinna [3]. Elle a embrassé d'un amour particulièrement tendre la jeune Atthis, et elle est doublement affligée de la voir s'attacher précisément à cette Andromède, sa rivale : « Il vient de nouveau m'assaillir,

[1] Fragm. 11, Blomf. ; 19, Neue.

[2] Fragm. 35, Blomf. ; 23, Neue. Pour expliquer ce passage, qu'on se rappelle les sculptures antiques, où les femmes en marchant retirent étroitement contre la jambe, et au-dessus des chevilles, le vêtement de dessous. V. par ex. le relief du *Mus. Capitol.*, IV, tab. 43.

[3] Fragm. 26-27, Blomf. ; 42, Neue. La leçon n'est cependant pas très-sûre.

l'amour qui brise les membres, le monstre doux et amer, le monstre invincible, O Atthis, mon souvenir te pèse ; et tu voles vers Andromède[1]. » On voit que la liaison a bien plutôt le caractère d'une passion amoureuse que d'une sollicitude maternelle. C'est absolument dans le même style exalté et passionné que l'on traitait chez les Doriens de Sparte et de Crète un genre de relations entre hommes et adolescents, que la loi approuvait et où les jeunes gens se formaient à une noble et mâle vertu. On dirait une liaison amoureuse entre personnes de sexe différent. Cette confusion de sentiments, qui, chez des peuples d'un caractère plus calme, se distinguent plus nettement les uns des autres, est un trait essentiel du caractère de la nation grecque.

L'exemple le plus curieux de ce ton passionné de Sappho dans les relations avec ses amies est le fragment assez étendu que Longin a conservé et qui, à cause même de ce ton ému, a si souvent été mal interprété : le commencement trompait et amenait à supposer qu'un homme était l'objet de la passion que le chant exprime : « Il me paraît égal aux dieux, l'homme, quel qu'il soit, qui en face de toi s'assied et guette de près ton doux parler, ton séduisant sourire : ils m'ont étourdi le cœur ; car dès que je te vois, la voix me manque, ma langue est enchaînée ; un feu subtil court sous ma peau ;

[1] Fragm. 31, Blomf.; 37, Neue. Cf. 32. Blomf.; 14, Neue : Ἠράμαν μὲν ἐγὼ σέθεν, Ἄτθι, πάλαι πότα.

mes yeux ne voient plus et mes oreilles bourdonnent. » Sappho ne peint ainsi, et avec des traits plus forts encore, qu'une simple affection amicale pour une jeune fille, affection qui revêt cependant, grâce à l'irritabilité extrême de tous les sentiments, le ton de la passion la plus ardente[1].

En outre des genres de poèmes sapphiques que nous venons de caractériser, il y a encore les épithalames ou les hyménées qui se séparent de la grande masse. Sappho semblait être d'autant plus appelée à cultiver ce genre qu'elle savait aussi bien apprécier les attraits des hommes que les charmes des femmes. Ces poèmes, à en juger d'après de nombreux fragments, étaient d'une grâce exquise et tout à fait dans ce style naïf que les mœurs simples et ingénues du temps permettaient et que réclamait le cœur chaleureux et vif du poète. L'hyménée de Catulle, non pas ce chant voluptueux et railleur pour la noce de Manlius Torquatus, mais le petit poème si gracieux, si plein d'émotion : *Vesper adest, juvenes, consurgite*, est visiblement une imitation d'un hyménée sapphique composé dans la même mesure hexamétrique. Il paraît qu'ici aussi le groupe des jeunes gens et celui des jeunes filles étaient mis en opposition : tout comme chez Catulle, celles-ci blâmaient, ceux-là louaient l'étoile du soir d'amener au jeune homme sa fiancée. C'est là que se trou-

[1] Catulle, qui (*Carm.* 51) imite ce poème, lui donne une fin railleuse et ironique : *Otium, Catulle, tibi molestum est*, etc., qui n'est certes pas empruntée à Sappho.

vait ce vers de Sappho : O Hespéros, tu réunis tout ce qu'a dispersé l'Aurore brillante[1]. » Les belles images de Catulle de la fleur cueillie et de la vigne qui enlace l'ormeau, dont la première dissuade la jeune fille du mariage que lui recommande la seconde, ont tout à fait le caractère des métaphores de Sappho qui se rapportent presque toujours à la nature, aux fleurs et aux plantes, que Sappho aimait avec passion[2]. Dans un fragment récemment découvert qui donne une excellente idée de la naïveté de son langage, elle compare évidemment la fraîcheur de jeunesse et la beauté intacte d'un visage de jeune fille à une pomme d'une espèce particulière qui, à la cueillée des fruits de l'arbre, est restée seule à une hauteur où l'on n'a pu atteindre et qui a absorbé toute la vigueur de la végétation : ou, pour donner plutôt les simples paroles du poète dans lesquelles la poésie naît pour ainsi dire et se développe devant nos yeux avec un aimable naturel : « Comme la douce pomme rougit au bout de la branche, tout au bout, tout au bout de la branche, où les cueilleurs de pommes l'ont oubliée, — non, ils ne l'ont pas oubliée, mais ils n'ont pu l'atteindre[3]. » Un frag-

[1] Fragm. 45, Blomf. : 68, Neue.

[2] Sur l'amour de Sappho pour la rose., voy. Philostr., *epist.* 73. Cf. Neue fragm. 132.

[3] Οἷον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὄσδῳ,
Ὄσδῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ· λελάθοντο δὲ μαλοδροπῆες,
Οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐφικέσαι.

Ce fragment se trouve dans les scholies sur Hermogène, Walz,

ment analogue parle de la jacinthe qui, croissant dans les montagnes, est foulée aux pieds par les bergers, et sa fleur de pourpre gît sur la terre[1] ; évidemment le poète compare la situation d'une jeune fille qui n'a pas de mari pour protecteur et qui n'appartient à personne, à la fleur qui pousse sur le champ au lieu d'être cultivée dans le jardin enclos et assuré. Le fiancé aussi, Sappho le compare, dans un autre chant de noce, à un arbre jeune et svelte[2] ; mais elle ne s'arrête pas toujours à ces seules images : elle le représente encore comme Arès[3] et vante ses actions à l'égal de celles d'Achille[4]. Sans doute qu'alors la lyre de Sappho s'élevait aussi à un ton plus fier que le ton habituel. Par contre il était d'autres de ces hyménées qui permettaient des plaisanteries folâtres, où les jeunes filles cherchent à arracher au fiancé la compagne qu'elles lui ont amenée, et accablent de leurs saillies l'ami qui attend à la porte et qu'elles appellent le portier (θυρωρός)[5].

Rhet. græci, vol. VII, 2, p. 883. Himerius (*Orat.* I, 4, § 16) cite quelque chose d'analogue d'un hyménée de Sappho.

[1] Οἵαν τὰν ὑάκινθον ἐν οὔρεσι ποιμένες ἄνδρες
Ποσσὶ καταστείβουσι, χαμαὶ δέ τε πορφύρον ἄνθος.

Démétrius (*de Eloc.*, c. 106) cite ce fragment sans nom d'auteur ; mais il n'est pas douteux qu'il soit de Sappho. Dans Catulle, les jeunes filles se servent d'une image semblable à celle qu'emploient les jeunes gens dans Sappho.

[2] Fragm. 42, Blomf. ; 34, Neue.

[3] Fragm. 39, Blomf. ; 73, Neue.

[4] Himerius, *Orator.*, I, 4, § 16.

[5] Fragm. 43, Blomf. ; 38, Neue. Il est à remarquer que

Sappho composa aussi des hymnes aux dieux qu'elle invoquait pour les prier de descendre de leurs demeures chéries sur la terre : mais on n'a que peu de données sur leur caractère particulier. En général les poésies de Sappho ne se divisaient guère en classes déterminées. Aussi les critiques anciens les partageaient-ils, d'après la mesure seule, en livres dont le premier contenait les odes en strophes sapphiques, le second des poèmes en vers alcaïques, etc., de sorte que les hyménées par exemple se trouvaient dispersés dans des livres fort divers. Dans l'ensemble Sappho a à peu près la même structure rhythmique qu'Alcée, avec quelques différences cependant qui tiennent au caractère plus doux de sa poésie, et se laissent facilement démontrer en comparant avec un peu de soin les diverses mesures.

Combien la gloire de Sappho fut grande auprès des Grecs, avec quelle rapidité elle se répandit dans toute l'Hellade, on le voit par l'histoire de Solon [1] qui fut encore contemporain de la Lesbienne. Ayant entendu son neveu réciter un chant de Sappho : « Je ne voudrais pas mourir, dit-il, avant d'avoir appris par cœur ce chant-là. » L'antiquité tout entière est unanime pour témoigner que la poésie de Sappho était sans pareille en grâce et en charme.

Aussi, du cercle féminin dont elle fut le centre

Démétrius (*de Eloc.* c. 167) y mentionne expressément le chœur.

[1] Stobée, *Serm.*, XXIX, 28.

brillant, la chaleur et la lumière poétique rayonnaient sans doute de tous côtés. Une de ses amies, la Pamphylienne Damophile, composa pour le culte indigène de l'Artémis de Perga que l'on célébrait à l'asiatique, un hymne où le style éolien se mêlait à une manière pamphylienne assez originale [1]. Une autre bien plus célèbre, Erinna, mourut dans sa tendre jeunesse : enchaînée à la quenouille par sa mère, elle n'avait goûté que dans l'imagination le charme de la vie. Son poème de « la quenouille » (Ἠλακάτη), comprenant trois cents hexamètres où elle avait probablement exprimé les pensées qui surgissaient sans cesse dans sa jeune âme pendant le travail nocturne, fut placé par beaucoup d'anciens à côté des épopées d'Homère, pour sa valeur poétique [2].

Bien qu'Ionien de Téos, et d'une tournure d'esprit fort différente, Anacréon est cependant parent d'Alcée et de Sappho par l'art. Par les circonstances de la vie, il appartient déjà à un autre temps où le luxe avait beaucoup augmenté chez les Grecs et où la poésie elle-même descendait à illustrer la cour pompeuse des tyrans. L'esprit de la race ioniene, qui s'alliait encore, dans Callinos, au courage viril et au point d'honneur, commence déjà, avec Mimnerme, à se couvrir d'un voile de mélancolie, à se détourner des malheurs du temps pour chercher un calmant dans les attraits de la

[1] Philostr., *Vie d'Apollon*. I, 30, p. 37 ; Olear.

[2] Le passage principal se trouve dans l'*Anthol. Pal.*, IX, 190.

vie sensuelle ; chez Anacréon il apparaît dépouillé de toute portée élevée et ne considérant la vie comme une chose précieuse qu'autant qu'elle est embellie par la sociabilité, l'amour[1], la musique et le vin. Mais ces sentiments mêmes ne sont pas unis chez lui à cette ardeur véhémente des Éoliens chez lesquels toute passion absorbe aussitôt le cœur entier. La jouissance seule du moment importe à l'humeur ionienne d'Anacréon et aucun sentiment ne saurait se graver assez profondément dans son âme pour n'être pas susceptible d'en être chassé aussitôt par un autre.

Anacréon était déjà dans la maturité de l'âge lorsque Téos, sa ville natale, fut, après une courte défense, prise par Harpagos, général de Cyrus, et que tous les Téïens s'embarquèrent pour aller en Thrace où ils fondèrent la ville d'Abdère, ou, pour parler avec plus d'exactitude, s'emparèrent pour l'étendre, d'une ancienne colonie grecque. Ce fut vers la 60e ol. (A. C. 540). Anacréon accompagnait ses compatriotes dans cette expédition, ainsi que les anciens le témoignent. Il appelle lui-même Abdère « le bel établissement des Téïens[2]. » A cette époque, ou peu après, Polycrate arriva à ce qu'on appelait la *tyrannis*, c'est-à-dire au gouvernement absolu de l'île de Samos. Thucydide au moins place l'apogée de sa puissance dans le règne de Cambyse qui commença ol. 62e, 4 (A. C. 529). Polycrate fut, Hérodote l'atteste, de tous les tyrans de la Grèce le plus brillant et le plus entreprenant. Jouissant d'une domination étendue sur les îles de la mer Égée, en commerce avec les souverains des peuples étrangers, comme avec l'Égyptien Amasis, il avait les moyens d'illustrer son île et ses environs de tout ce que l'art et la richesse pouvaient alors produire. Il embellissait Samos par de grandes constructions ; tenait une cour semblable à celle des princes orientaux, s'entourait, comme eux, de beaux adolescents pour toutes sortes de services, et paraît avoir considéré comme le plus bel ornement d'une vie luxueuse la poésie dans le genre de celle d'Ibycos et d'Anacréon. Celui-ci, d'après une anecdote fameuse d'Hérodote, se trouvait encore auprès de Polycrate, lorsque la ruine menaçait déjà la tête du tyran, et il ne quitta probablement Samos que quand son hôte eut été assassiné par le perfide et cruel Orétès (ol. 60e, 3. A. C. 522). A cette époque régnait à Athènes Hippias, le fils de Pisistrate, partageant le pouvoir avec son frère Hipparque, celui de cette famille qui avait le plus de goût pour la poésie et qui est toujours cité comme l'acteur principal, toutes les fois qu'il est question de mesures en vue de l'éducation poétique des Athéniens. Ce fut Hipparque qui, d'après le dialogue de Platon, dont le nom est celui même de ce Pisistratide,

[1] Mimnerme en était déjà là :

Τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσέης Ἀφροδίτης ;
Τεθναίην, ὅτ' ἐμοὶ μηκέτι ταῦτα μέλοι — (K. H.)

[2] Fragm. dans Strabon, XIV, p. 644. Un fragment extrait des scholies sur l'*Odyss.*, VIII, 293 (Fragm. 132, Bergk) se rapporte aussi aux Sintiens de Thrace et une épigramme d'Anacréon (*Anthol*, *Pal.*, VII. 226), à un brave combattant, tombé à la défense de sa patrie, Abdère.

expédia un navire de cinquante rames pour conduire Anacréon à Athènes. Là le poète téïen trouvait bien d'autres poètes, réunis pour embellir les fêtes de la ville et de la dynastie. Cependant Anacréon consacra encore sa muse à d'autres grandes familles d'Athènes : on dit qu'il aima le jeune Critias, fils de Dropidès, et qu'il illustra dans ses vers cette maison si éminente dans l'histoire d'Athènes [1]. Ce fut évidemment le moment où la gloire d'Anacréon était à son comble, et il devait déjà être assez âgé puisque son nom, aux yeux des anciens, emporte presque toujours l'idée d'un joyeux vieillard, que ses cheveux blancs n'empêchent pas de jouir des plaisirs de la société et de

[1] Platon, *Charmid.*, p. 157, E. *Schol.* sur le *Prom.* d'Eschyle, 128. Ce Critias pouvait avoir seize ans à cette époque (64e ol. : en ce cas, il serait né dans la 60e ol., ce qui s'accorde parfaitement avec le fait que son petit-fils Critias, le célèbre homme d'État, l'un des trente tyrans, fut, d'après Platon (*Timée*, p. 21 B.), de quatre-vingts ans plus jeune que son grand-père. La naissance de Critias le jeune tomberait donc dans la 80e ol., ce qui s'harmonise parfaitement avec les événements de sa vie. Ce qui est étrange c'est que le Critias, qui naquit dans la 60e ol., est appelé fils du même Dropidès qui fut ami de Solon et lui succéda dans la fonction d'archonte, ol. 46, 4, A. Chr. 593. Je crois qu'on ne trouvera pas l'issue de ces difficultés chronologiques, si l'on ne distingue ce Dropidès et son fils Critias, auquel se rapportent les vers de Solon : Εἰπέμεναι Κριτίῃ πυῤῥότριχι πατρὸς ἀκούειν, etc., du Dropidès et du Critias, contemporains d'Anacréon. D'après cela, voici quelles seraient les époques des personnes de cette famille : Dropidès, né vers la 36e ol., Critias πυῤῥόθριξ 44e ol. ; Dropidès, le petit-fils 52e ol. ; Critias, le petit-fils, 60e ol. ; Callæschros, 70e ol. ; Critias, le tyran, 80e ol. — Bergk, *de Reliquiis com. Att.*, p. 247, donne d'autres dates.

rendre hommage à la beauté. Il n'est donc guère possible qu'Anacréon ait encore vécu lors de la révolte des Ioniens, excitée par Histiée, et qu'il ne se soit refugié à Abdère qu'après avoir été chassé de Téos. Cet événement tomberait alors dans l'ol. 71e, 3 (A. C. 494), c'est-à-dire trente-cinq ans après le séjour du poète à la cour de Polycrate. Ce renseignement repose évidemment sur une confusion de la soumission des Ioniens par Cyrus avec la répression de leur révolte sous Darius [1]. De l'existence à Téos d'une tombe du poète, célébrée dans une épigramme attribuée à Simonide [2], on croit pouvoir conclure qu'Anacréon retourna dans sa vieillesse à sa ville natale repeuplée sous la domination perse. Toutefois les tombeaux, élevés à des hommes célèbres dans leur patrie, ne sont souvent que de simples tombeaux honoraires (cénotaphes), et la prétendue épigramme de Simonide pourrait bien avoir été composée, comme beaucoup qui portent ce nom, plusieurs siècles après Simonide [3]. Il est bien plus probable qu'Anacréon dont les vertus sociales avaient acquis une renommée universelle, et que se disputaient les hommes les plus riches et les plus puissants de Grèce, continua d'être recherché et appelé par les souverains des diverses contrées grecques. Une épigramme

[1] Suidas, aux mots Ἀνακρέων, Τέω.
[2] *Anthol. Pal.*, VII, 25.
[3] Le fragment Αἰνοπαθῆ πατρίδ' ἐπόψομαι (*Schol. Harlei. Od.*, XII, 313 ; fragm. 33, Bergk), parait se rapporter à un voyage dans ce pays.

indique qu'il entretenait des relations étroites avec les Aleuades, famille souveraine de Thessalie qui joignait alors aux vertus héréditaires de l'hospitalité et de l'amour de la table — qualités nationales des Thessaliens — un grand zèle pour l'art et la civilisation. Elle concerne une offrande du prince thessalien Échécratidès, le même sans doute dont le fils Oreste (81e ol., 2. A. C. 454) sollicita des Athéniens d'être réintégré dans le gouvernement paternel [1].

Bien qu'Anacréon se fût dès sa jeunesse distingué comme poète et qu'il eût déjà jeté les fondements de sa gloire dans sa ville natale de Téos, l'époque la plus féconde de sa poésie coïncide cependant avec son séjour à Samos. Toute la poésie d'Anacréon, dit le géographe Strabon à l'occasion de l'histoire de Samos, est remplie d'allusions à Polycrate. On ne peut donc guère se représenter les poèmes d'Anacréon comme des épanchements libres d'une âme abandonnée à elle-même dans une silencieuse retraite ; il faut toujours avoir présent le brillant entourage du tyran samien. Aussi la jouissance de la vie, telle que la célèbrent les chants d'Anacréon, n'est-elle pas seulement un goût naturel pour ce qui est beau et agréable dans la vie ordinaire de l'homme, c'est plutôt une exagération artificielle, un raffinement particulier de jouissances que ne connaissaient guère les vraies mœurs grecques et que Polycrate avait

[1] Cf. *Anth. Pal.*, VI, 142, avec Thuc., I. 111.

empruntées à la vie voluptueuse des Lydiens [1] pour les transplanter à sa cour. Les beaux adolescents qui jouent un rôle capital dans les poésies authentiques d'Anacréon dont il faut distinguer avec soin les imitations postérieures, ne sont point, comme on pourrait le penser, de gracieuses natures qui aient frappé le poète et qu'il ait distinguées lui-même : ce sont des beautés choisies dont Polycrate s'entourait et qu'il faisait quelquefois venir de très-loin, témoin ce Smerdiès qui lui avait été envoyé du pays des Cicons-Thraces. Ces jeunes gens étaient souvent occupés à égayer par la musique les repas de Polycrate, ainsi qu'on le voit par Bathylle dont un rhéteur de la période suivante vante l'art de jouer de la flûte et de chanter à l'ionienne, et dont on montrait dans le temple de Junon à Samos une statue en bronze, dans le costume et la tenue d'un citharède [2]. D'autres de ces jeunes gens se seront probablement distingués dans la danse. Anacréon leur rend hommage à tous et partage son affection entre Smerdiès à la chevelure bouclée et abondante, Cléobule aux beaux yeux de vierge, le gai et folâtre Lycaspis, l'aimable Mégistès, Bathylle, Simalos qui, d'après le poète [3], maniait dans le chœur la belle pectis, et beaucoup d'autres assurément dont le hasard ne nous a pas conservé

[1] Ἡ τῶν Λυδῶν τρυφή.

[2] D'après la description d'Apulée cependant, cette statue ne paraît avoir été qu'un Apollon à la cithare de la première période de l'art grec.

[3] Héphestion, p. 101 ; fragm. 20, Bergk.

les noms. Il leur demande de jouer avec lui dans une joyeuse ivresse [1], et lorsque le jeune homme ne veut pas prendre part à sa gaieté, il le menace de voler sur des ailes légères à l'Olympe pour y porter ses plaintes et pour déterminer Éros à châtier l'orgueilleux [2]. Ailleurs il supplie le dieu avec lequel jouent Éros et les nymphes aux yeux noirs et l'éblouissante Aphrodité, le dieu Dionysos, de persuader par le vin à Cléobule d'agréer l'amour d'Anacréon [3]. Ailleurs encore il se plaint, dans des vers d'une grâce négligente, que le beau Bathylle lui soit si peu favorable [4]. Il sait bien que ses tempes et sa tête sont blanches, et que la belle jeunesse s'est enfuie ; mais il espère que les jeunes gens l'aimeront pour ses discours, parce qu'il sait chanter et dire des choses gracieuses [5]. En un mot, il se fait un véritable métier de rendre à cette aimable jeunesse des hommages où une passion vraie se mêle d'une façon charmante à de folâtres plaisanteries.

[1] Anacréon a, pour cette idée, ce mot particulier d'ἡβᾶν συνηβᾶν. A cette joyeuse vie de jeunesse appartenait surtout le jeu de dés dont parle le fragment dans le scholiaste d'Homère, *Il.*, XXIII, 88 ; fragm. 44, Bergk : « Les dés sont la passion furieuse, ils sont le tumulte guerrier d'Éros. »

[2] Fragm. dans Héphestion, p. 52 (Bergk, 22), expliqué par Julien, *epist.* 18, p. 386, B.

[3] Fragm. dans Dion Chrysost., *Or.* II, p. 31, fragm. 2. Bergk.

[4] Horace, *Ep.* 14, 9 et suiv.

[5] Fragm. dans Maxime de Tyr. VIII, p. 96 ; fragm. 42, Bergk.

Pour tant se plaire dans ce cercle d'une jeunesse masculine, Anacréon n'en est pas moins un grand adorateur de la beauté des femmes : « De nouveau, s'écrie-t-il dans un beau fragment [1], de nouveau Éros aux boucles d'or me jette sa balle de pourpre et me provoque à folâtrer et à jouer avec une jeune fille aux sandales de couleur. Mais elle, née dans Lesbos, l'île bien cultivée, dédaigne mes cheveux blancs et ses désirs sont dirigés vers d'autres. » Ce sont encore presque toujours des plaintes sur les mépris et les dédains qu'essuient ses amours, chagrins qui ne semblent cependant pas tourmenter beaucoup le poète, tant il en parle avec gaieté et esprit. Qu'on écoute plutôt ce joli petit poème, souvent imité par Horace [2] : « Poulain de Thrace, pourquoi me regardes-tu de travers, pourquoi me fuis-tu sans pitié, et sembles-tu te méfier de mon habileté ? Sache que je pourrais adroitement te mettre le mors, et, les rênes en main, te diriger dans le manége autour des colonnes. Tu vas encore paître sur les prés et te réjouir en bonds légers : car un habile cavalier te manque. » Ces relations ne doivent cependant pas être prises dans le sens sérieux avec lequel Sappho confesse son amour pour un jeune homme, il faut les juger d'après les

[1] Dans Athénée, XIII, p. 599, c. ; fragm. 15, Bergk. Il n'est pas besoin de prouver que ce fragment n'a aucun rapport avec Sappho, puisqu'on connaît parfaitement l'époque où le poète et la Lesbienne ont vécu.

[2] Dans Héraclide, *Allegor. Hom.*, p. 16, éd. Schow ; fragm. 79, Bergk.

rapports qui, dans la race ionienne, s'étaient généralement établis entre les deux sexes. Chez les Ioniens de l'Asie Mineure la jeune fille libre était, comme à Athènes, élevée dans le cercle le plus étroit de la famille, et restait complètement étrangère à la vie sociale des hommes. C'est pour cette raison que toute une classe de femmes se vouait à tous les arts qui pouvaient augmenter les charmes de cette vie sociale ; c'étaient les hétaïres, la plupart du temps des étrangères, des affranchies privées de l'honneur civil dont s'enorgueillissaient les filles des citoyens, mais souvent fort distinguées par la grâce de leur esprit, de leurs manières et de leur éducation. Aussi quand il est question dans les écrivains ioniens ou attiques de jeunes filles qui prennent part aux repas et aux festins des hommes, et dont la demeure est saluée par le comos, ce joyeux cortége des buveurs, c'est nécessairement des hétaïres que l'on parle. Une véritable Athénienne aurait dérogé aux droits de sa naissance, même encore à l'époque des orateurs, en prenant part à ce genre de vie[1]. Il s'ensuit naturellement que les jeunes filles avec lesquelles Anacréon veut danser et jouer, et auxquelles, gaiement folâtrant dans le comos, après un repas copieux, il apporte une chanson accompagnée de la pectis[2], que ces jeunes filles sont des hétaïres, comme toutes les beautés que chante Horace.

[1] Cf. Démosthène *contre Néère*, 1352, Reiske; et souvent Isée, *de l'héritage de Pyrrhus*, 30, § 14.

[2] Fragm. dans Heph., 59 ; fragm. 16, Bergk.

C'est « la blonde Eurypyle » qu'Anacréon paraît avoir le plus sérieusement aimée, puisque la jalousie lui inspira un poème satirique où il peint avec des couleurs très vives l'état honteux et gêné où s'était trouvé jadis un certain Artémon, favorisé par Eurypyle, et qui mène maintenant une vie efféminée, voluptueuse[1]. Le poète y déploie une verve et une amertume de talent satirique qui n'appartiennent qu'à Archiloque qu'il s'efforce d'égaler dans beaucoup de poésies, souvent avec succès. Cependant, même ici, la poésie d'Anacréon s'arrête à la surface : ce qu'il raille ce sont les signes extérieurs de l'infamie, le costume servile, le commerce avec des hommes méprisables, les traitements déshonorants qu'Artémon a essuyés ; quant à la valeur ou à l'infamie morale de celui qu'il attaque, il n'y insiste point, autant que nous pouvons le voir par le fragment. Sous tous les rapports, Anacréon, lorsqu'on le compare aux poètes éoliens, paraît beaucoup moins qu'eux préoccupé de la vie intérieure, plus tourné vers les apparences extérieures, plus sensuel, plus léger, plus superficiel dans tous les sens du mot. Le vin lui-même dont Alcée saisit avec tant de profondeur les effets moraux, n'est jamais vanté par Anacréon que comme moyen de gaieté sociale. Le poète, il est vrai, fort sage à sa manière, recommande d'observer la mesure et de ne pas s'abandonner au bruit et à la fureur, comme les Scythes[2] : son ivresse est tou-

[1] Fragm. dans Athénée, XIII, 533, E ; fragm. 19, Bergk.

[2] Fragm. dans Athénée, X, p. 427, A ; fragm. 62, Bergk. Cf. Horace, *Carm.*, I, 27.

jours une ivresse poétique plutôt que réelle. On voit nettement, par l'exemple d'Anacréon, combien l'esprit de la race ionienne, malgré toute sa culture, malgré le raffinement des mœurs, avait déjà perdu l'intensité et la profondeur, la chaleur surtout des sentiments moraux, le sérieux de la réflexion et de la vie, comme il s'était de plus en plus abandonné à jouer légèrement avec les pensées. D'après les débris et les renseignements que nous possédons de la poésie ionnienne d'Anacréon, on est en droit de lui appliquer le jugement qu'Aristote prononce sur l'école de peinture ionienne de Zeuxis, postérieure d'un siècle : malgré toute l'élégance du dessin et toute la séduction de la couleur, le caractère moral (τὸ ἦθος) lui fait défaut.

Cette mollesse ionienne, cet abandon des principes se trahit jusque dans la prosodie d'Anacréon qui, chez lui comme chez tous les autres poètes, est en rapport étroit avec tout le style de son art[1]. De même que sa langue se rapproche bien plus que celle des lyriques ioniens du simple langage de la vie ordinaire, au point de paraître souvent de la prose, parée d'épithètes pittoresques et d'ornement : de même la rhythmique d'Anacréon a encore plus de mollesse et moins d'élan que chez les Éoliens. Souvent elle est même traitée avec une négligence volontaire, genre de grâce qu'Horace y vante particulièrement. En partie ce sont des mesures logaédiques qui forment le fond chez lui

[1] Aristoph., *Thesmoph.*, v. 161.

aussi, comme dans les vers glyconiens qu'il réunit en strophes, en terminant un certain nombre de glyconées par un phérécratée. Il y a là une tendance visible à la liberté et à la variété : le poète mêle des strophes de longueur différente de plus ou moins de vers glyconiens, toujours de manière à observer une certaine symétrie dans l'ensemble[1]. Anacréon se servait aussi, comme les Éoliens, de vers choriambiques plus longs, surtout quand il voulait mettre dans une chanson une plus grande énergie de sentiments, comme dans le petit poème contre Artémon. Une particularité de la rhythmique ionienne qui se trahit ici, consiste dans l'échange de diverses mesures, ce qui produit une allure de rhythme plus libre et plus variée, mais aussi plus négligée. Ici cette particularité est dans l'alternement de choriambes avec des dipodies ïambiques[2]. Elle ressort plus encore dans la mesure des ioniques (*ionici a minori*) qu'Anacréon culti-

[1] Ainsi dans le fragm. plus étendu du schol. d'Héphest., p. 125, Fragm. 1, Bergk :

Γουνοῦμαί σ' ἐλαφηβόλε,
Ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων
Δέσποιν', Ἄρτεμι θηρῶν —

Suit une seconde strophe de quatre glyconées et d'un phérécratée, et les deux strophes ensemble forment un tout plus grand. Cet hymne d'Anacréon, le seul morceau connu de ce genre, est évidemment destiné aux habitants de Magnésie, relevée après sa destruction (v. ch. IX) sur les bords du Méandre et du Léthée, où Artémis Leucophryne était adorée.

[2] De sorte que la mesure est

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏓ — ⏑ —
| ⏓ — ⏑ — |

vait avec une prédilection marquée, tout en en modérant la violence et la passion, naturelles à cette mesure, par l'enlacement, probablement imité du musicien Olympos[1], de deux pieds ioniques, de façon que le premier cédait une brève au second, ce qui changeait celui-ci en dipodie trochaïque[2]. Par ce procédé que les anciens appelaient une flexion (ἀνάκλασις) la mesure acquérait une marche un peu saccadée et en même temps molle, qui l'appropriait particulièrement aux chansons amoureuses, dès qu'on s'en servait dans de petits vers. Avant Anacréon on n'en trouve que des vestiges de peu d'importance, dans deux fragments de Sappho : mais le poète ionien forma ainsi un grand nombre de mesures diverses, entre autres et surtout le petit vers anacréontique (un dimètre ionique) que l'on trouve si fréquemment, et dans les fragments authentiques et dans les chants composés plus tard dans le goût d'Anacréon.

Anacréon se servait des vers trochaïques et ïambiques tout comme Archiloque, avec lequel il a d'ailleurs autant de rapport qu'avec les poètes éoliens, en ce qui concerne le côté technique de sa

Πολλὰ μὲν ἐν δουρὶ τιθεὶς αὐχένα, πολλὰ δ' ἐν τροχῷ,
Πολλὰ δὲ νῶτον σκυτίνῃ μάστιγι θωμιχθείς, κόμην.

Après deux de ces vers, il ajoute comme épode un dimètre iambique :

Πώγωνά τ' ἐκτετιλμένος.

[1] V. ch. XI.

[2] De manière que de : ◡ ◡ — — | ◡ ◡ — — se fasse ◡ ◡ — ◡ | — ◡ — —.

poésie. La division des vers par strophes domine moins chez lui que chez les poètes de Lesbos, et quand il forme des strophes, il le fait souvent sans en indiquer la fin par un vers différent, en rassemblant simplement un nombre déterminé de petits vers, quatre dimètres ioniques par exemple, qu'il unit plus étroitement par la pensée qui y est développée.

Il est presque impossible de s'occuper des restes authentiques de la poésie d'Anacréon, sans toucher en passant au recueil de chansons qui existe encore sous le titre de *Chants d'Anacréon.* Ces petites chansons, jetées pour la plupart avec une grâce légère, ont eu une telle influence sur l'idée qu'on s'est faite du vieux poète qu'aujourd'hui encore l'admiration qu'on professe pour le chantre de Téos, s'adresse presque tout entière à ces essais d'une poésie assez moderne, et fort différents de l'esprit d'Anacréon. Il est démontré depuis longtemps que ces *anacreontica* ne sont pas en réalité l'ouvrage du poète. Il aurait suffi pour le prouver d'observer que sur les cent cinquante citations de passages et d'expressions d'Anacréon qui se trouvent chez les anciens, aucune, à l'exception d'une seule, ne se rapporte à un des chants de ce recueil. Mais on a des arguments bien plus probants encore dans les sujets et dans la forme de ces chants. Les circonstances particulières dans lesquelles Anacréon composait n'y paraissent point ; les personnes dont il y est question, comme Bathylle, perdent toute vérité individuelle ; la vie réelle et

vigoureuse fait place à l'ombre d'un amour et de plaisirs feints. Certains lieux communs (*loci communes*) de la poésie, la vieillesse joyeuse, l'éloge de l'amour et du vin, la force et la ruse d'Éros, etc., sont, nous sommes loin de le nier, développés dans ces chants avec une grâce pleine de naturel et une aimable naïveté ; mais le seul fait que ces lieux communs soient traités sans aucune allusion à des choses personnelles, ne s'accorde point avec la poésie d'Anacréon, qui surgit directement de la vie réelle. Les pensées principales de ces petits poèmes ont d'ailleurs quelque chose d'épigrammatique et de sophistique : la force du sexe faible, la puissance du petit Éros, le bonheur du rêve, la fraîcheur juvénile de la vieillesse sont des thèmes à épigrammes, non de celles que faisait Simonide, mais de celles que composaient les poètes de la décadence, Méléagre surtout, au premier siècle avant J. C. Les Amours qu'on y représente comme de petits garçons taquins se faisant un jeu insolent des hommes est une idée, complétement étrangère à l'art antique et rappelle tout à fait les plaisanteries épigrammatiques de la littérature des derniers temps de l'antiquité, ainsi que les sujets très-analogues de l'art plastique, que l'on trouve si souvent sur des pierres taillées où l'on voit le petit Amour dans les entreprises les plus variées de l'espièglerie et de la gaieté. Tous ces ouvrages ne remontent pas au delà de Lysippe et d'Alexandre. L'Éros du véritable Anacréon qui « abat le poète avec une grande hache, comme un forgeron, et le

baigne ensuite dans un torrent d'hiver[1], » était certes d'une tout autre trempe, et d'esprit, et de corps. Inutile de parler du langage vulgaire et prosaïque, de la prosodie monotone, dépourvue d'art, souvent même défectueuse[2], de ces chants. Ces motifs de récusation frappent le recueil tout entier qui nous a été transmis ; on ne saurait nier cependant qu'il y a une grande différence entre les diverses chansons qu'il contient : quelques-unes sont en effet réussies dans leur genre, et leur naïve simplicité est d'un grand charme[3], tandis que d'autres sont insipides par la pensée, barbares dans la langue et la prosodie. Les premières appartiennent peut-être à l'époque alexandrine qui, malgré tout le raffinement de sa civilisation, aimait assez à rendre la naïveté des âmes enfantines, ainsi que le prouvent les idylles de Théocrite ; les autres doivent être attribuées aux derniers temps du paganisme mourant et aux poètes ignorants et routiniers qui continuaient à versifier à la façon accoutumée. D'autres critiques placent même quelques-uns des meil-

[1] Fragm. dans Heph., p. 68; fragm. 45, Gaisf.; 45, Bergk.

[2] Le vers qui règne dans ces *Anacreontica* ⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏓ (dimètre ïambique catalectique) ne se rencontre pas non plus dans les fragments, si ce n'est dans Héphestion, p. 30 ; dans les schol. d'Aristoph., *Plut.*, 302 (Fragm. 92, Bergk). Les vers qui y sont cités sont imités dans un des *Anacreontica*, od. 38. Héphestion appelle cette mesure « le soi-disant Ἀνακρεόντειον. »

[3] Une des meilleures : *les préceptes d'Anacréon au toreute* (*cœlator*, ciseleur) qui doit lui faire une coupe (n° 17 du recueil) est citée par Aulu-Gelle (XIX, 9) comme un ouvrage d'Anacréon lui-même, quoiqu'elle soit tout à fait dans le ton et le caractère des autres *anacreontica*.

leurs *anacreontica* dans ces temps récents et vers l'époque de l'invasion des barbares. Ils ont raison peut-être : le siècle qui produisit la poésie épique de Nonnus et tant d'épigrammes à la pensée délicate et à l'expression élégante, possédait aussi suffisamment de culture et d'esprit pour composer ces joyeusetés anacréontiques.

Après Anacréon le genre de poésie lyrique dont il est le principal représentant se tait : lui-même est déjà tout isolé, et son chant tendre et doux est pour ainsi dire couvert par les accords amples et bruyants de la poésie chorale. La chanson destinée pour le chant d'un seul, le *mélos*, n'a jamais atteint chez les Grecs l'étendue, la sphère si vaste qu'elle occupe dans la poésie moderne des Anglais et des Allemands. Chez ces peuples, les pensées et les sentiments les plus divers s'expriment dans la même forme, simple et sans prétention, et toutes les dispositions possibles de l'âme, la vie tout entière même du poète, peuvent se refléter dans des chansons [1]. Les anciens distinguent bien plus nettement entre les dispositions du cœur qui se laissent exprimer dans les diverses formes poétiques, et ils réservent le mélos éolien pour les agitations violentes de l'âme, douloureuses ou joyeuses, pour les épanchements passionnés du cœur oppressé, pour le feu intime et secret qui couve avec une ardeur cachée, mais dévorante. Seulement, grâce à Anacréon, cette surexcitation passionnée s'est changée de plus en plus en jeu d'imagination, en plaisanterie amusante. Chez les autres Grecs, on ne trouve point cette expansion lyrique des passions ; c'est un genre de poésie qui reste confiné à une contrée peu étendue de la Grèce, comme il est renfermé dans un espace de temps très-limité. Un seul genre, très-voisin de la poésie éolienne, fut cultivé dans la Grèce entière et plus particulièrement à Athènes, celui des *scolies*.

[1] L'idée d'Otf. Muller est peut-être plus difficile à rendre ici que les mots dont les équivalents manquent en français. Nous traduisons *lied* par chanson, parce que, tout éloigné qu'est ce mot d'exprimer l'idée du mot allemand, il en approche le plus. La poésie française ne connaît guère plus que la poésie grecque, le genre lyrique du *lied*, précisément parce qu'elle a de commun avec les nations du Midi cette netteté dans la division des passions dont parle Müller. Le *lied* allemand et anglais, au contraire, exprime dans la même forme populaire les émotions les plus diverses, depuis la sensibilité la plus exquise jusqu'à la joie bruyante des festins ; il mêle souvent le rire et les pleurs dans la même petite pièce. K. H.

Les scolies étaient des chansons qu'on débitait aux festins joyeux pendant que l'on buvait et lorsque l'humeur, un peu montée par le vin et la conversation, provoquait les élans lyriques. Les morceaux chantés au festin ne portent cependant pas tous ce nom ; les scolies forment un genre particulier de chansons à boire et se distinguent des autres parœnies. Ils n'étaient jamais chantés que par un seul des convives, versé dans la musique et dans la poésie. La lyre ou une branche de myrte passait, dit-on, à table, de main en main pour être présentée à ceux qui avaient la réputation de savoir distraire la société par de jolis chants, ou simplement par une bonne sentence en

forme lyrique. Cet usage existait réellement [1], quoique l'étymologie qu'on y rattache et d'après laquelle ce genre de poème était appelé *tordu* ou *courbé* (σκολιόν), parce qu'on passait la lyre dans un ordre irrégulier, ne se recommande guère par son naturel ni par sa vraisemblance. Il est bien plus probable, et l'opinion d'autres savants anciens était telle, qu'on permettait dans la mélodie d'après laquelle on chantait les scolies, certaines libertés et irrégularités qui facilitaient l'improvisation et qui le firent appeler un chant *détourné*, *tourmenté*. Les rhythmes dans lesquels sont composés les scolies que nous possédons encore, montrent une grande variété, et répondent en général à ceux du lyrisme éolien, si ce n'est que d'habitude la marche des strophes est interrompue et plus fortement animée par un élan particulier [2]. C'étaient d'ailleurs surtout les Lesbiens qui composaient des scolies :

[1] V. surtout la scène décrite dans les *Guêpes* d'Aristophane, 1219 et suiv., où il y a en même temps une sorte de dialogue entre les scolies de Philocléon et de Bdélycléon.

[2] Cela se rapporte surtout à la mesure si belle et si convenable que l'on peut démontrer dans huit scolies et qu'Aristophane a imitée comiquement dans les *Eccles.*, 938 :

— ⏓ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
— ⏓ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ ⏑ —́ ⏑ — | —́ ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ — | —́ ⏑ ⏑ — ⏑ —

Les hendécasyllabes commencent ici avec une certaine négligence et une sorte de langueur ; mais dès le troisième vers le début anapestique introduit un élan plus vif qui se balance dans un bel équilibre, dans le gracieux couple de rangs logaédiques du dernier vers.

Alcée et Sappho, ainsi que l'assure Pindare, après que Terpandre en eut inventé la mélodie, plus tard Anacréon et la Sicyonienne Praxilla [1], sans compter un grand nombre d'hommes, connus comme auteurs de poésies chorales, tels que Simonide et Pindare lui-même. Nous ne mentionnons pas les sept sages : car il nous est difficile de croire à l'authenticité des versets [2] populaires, dans le genre des scolies, que cite l'historien de la philosophie ancienne, Diogène Laërce, en les attribuant à Thalès, Solon, Chilon, Pittacus et Bias. Ils sont tous, sous le rapport de la langue et de la métrique, comme faits dans le même moule, si bien qu'il faudrait supposer une sorte de convention entre les sept sages par laquelle ils se seraient engagés à composer dans ce genre et dans une espèce de rhythme qui ne fut guère en usage avant l'époque des tragiques [3]. Il faut croire cependant

[1] C'est à Praxilla, qui florissait, d'après Eusèbe, ol. 81[e], 2, A. C. 454, et qu'on cite souvent comme auteur d'autres poésies, quelquefois même de poésies érotiques, qu'on attribue le scolion : Ὑπὸ παντὶ λίθῳ qu'on lisait dans les Παροίνια Πραξίλλης (*Schol. Ravenn. in Aristoph. Thesmoph.*, 528), ainsi que celui-ci : Οὐκ ἔστιν ἀλωπεκίζειν (*Schol. Vesp.*, 1279 [1232]).

[2] Diogène a l'habitude de les préparer par une phrase du genre de celle-ci : τῶν δὲ ᾀδομένων αὐτοῦ μάλιστα εὐδοκίμησεν ἐκεῖνο.

[3] Ils sont tous en rhythmes doriens (qui consistent en membres dactyliques et en dipodies trochaïques), mais avec un ithyphallicus (—⏑—⏑—⏑) pour conclusion, qui ne se rencontre jamais dans la rhythmique de Pindare, une fois seule-

qu'à cette dernière époque ils ont réellement servi de scolies, puisque, par la manière gaie et amusante dont ils expriment certaines maximes de philosophie pratique, ils offrent beaucoup de ressemblance avec les scolies du genre éolien. Un de ces derniers par exemple contient la pensée : « Que ne peut-on ouvrir la poitrine de chaque homme, examiner son esprit, puis la refermer et vivre avec lui en ami sincère ! » et dans un ton analogue celui en rhythme dorien qu'on attribue à Chilon : « Sur la pierre de touche on frotte l'or et on le juge : mais sur l'or on éprouve l'esprit des hommes, ou bons ou mauvais. » On peut donc supposer que ces chants, sentences traditionnelles des vieux sages, furent mis en forme de scolies à Athènes du temps des tragiques.

Tandis que la plupart des scolies ne contiennent comme ceux-ci, que des règles de conduite sous une forme piquante, ou de courtes invocations de dieux et des éloges de héros, il en est venu jusqu'à

ment chez Simonide, mais très-régulièrement dans les chœurs d'Euripide. Voici un exemple de Solon :

Πεφυλαγμένος ἄνδρα ἕκαστον ὅρα
Μὴ κρυπτὸν ἔγχος ἔχων κραδίῃ φαιδρῷ προσεννέπῃ προσώπῳ,
Γλῶσσα δέ οἱ διχόμυθος ἐκ μελαίνας φρενὸς γεγώνῃ.

En voici un autre de Pittacus :

Ἔχοντα δεῖ τόξα καὶ ἰοδόκον φαρέτραν στείχειν ποτὶ φῶτα κακόν.
Πιστὸν γὰρ οὐδὲν γλῶσσα διὰ στόματος λαλεῖ διχόμυθον ἔχουσα
Καρδίῃ νόημα.

Dans celui de Thalès seul (Diog. Laërce, I, I, 35) l'ithyphallicus est placé avant le dernier vers.

nous deux autres, bien plus considérables par leur étendue et par leurs sujets. Les auteurs en sont peu connus ; on dirait qu'ils n'ont eu dans leur vie qu'un seul éclair de poésie, celui de ces scolies. L'un : « ma grande richesse, c'est ma lance et mon épée, » composé dans le mode dorien par le Crétois Hybrias, exprime tout l'orgueil du Dorien régnant, dont les droits et le pouvoir reposent tout entiers sur ses armes, parce que c'est avec elles qu'il domine les serfs qui doivent labourer, récolter et vendanger pour lui [1]. L'autre : « dans des branches de myrte je porterai mon épée, » est d'un Athénien, du nom de Callistrate, qui doit l'avoir fait peu après les guerres des Perses, puisqu'on le trouve déjà chez Aristophane comme une chanson de table généralement répandue et aimée. Il vante les héros de la liberté athénienne, Harmodius et Aristogiton, d'avoir frappé le tyran Hipparque à la fête d'Athéné et d'avoir rendu l'égalité aux Athéniens. C'est pourquoi ils vivent dans les îles des bienheureux en compagnie des plus grands héros, et sur terre leur gloire est impérissable [2]. Sans doute, tout cela repose sur une donnée peu historique puisqu'on sait parfaitement, grâce à Hérodote et à Thucydide, qu'Harmodius et Aristogiton tuèrent non Hippias, le vrai tyran, mais son frère cadet, le doux et bienveillant Hipparque, l'ami des poètes, et que ce meurtre ne mit point

[1] Cf. *les Doriens* II, p. 52 (2e éd., 47).
[2] Celui-ci et la plupart des autres scolies chez Athénée, XV. p. 694 et s.

de terme à la tyrannie, puisque le gouvernement du frère aîné n'en devint que plus sévère et plus ombrageux, enfin que les Pisistratides ne furent réellement chassés d'Athènes que trois ans plus tard, par le Spartiate Cléomène. Mais l'illusion patriotique qui a inspiré le scolion était générale à Athènes, et dès avant les guerres des Perses, Harmodius et Aristogiton avaient été honorés comme des héros par des statues qui, quand elles eurent été enlevées par Xerxès, furent aussitôt remplacées par d'autres. Dès qu'on suppose l'âme du poète pleine de cette idée nationale, rien ne paraît plus aimable que l'amour fervent avec lequel l'Athénien enthousiaste embrasse ses héros, qu'il veut imiter jusque dans le costume qu'ils avaient porté à la fête des Panathénées alors qu'ils cachèrent l'épée dans les rameaux de myrte. La simplicité des pensées et le retour fréquent du refrain : « quand ils frappèrent le tyran, » sont bien en harmonie avec le ton simple et cordial des scolies, et confirment dans l'idée que ce poème est un véritable impromptu, le produit d'une inspiration poétique qui disparaît aussi rapidement qu'elle a paru.

CHAPITRE XIV

LA POÉSIE LYRIQUE DORIENNE JUSQU'A PINDARE.

Nous avons signalé les caractères particuliers de la poésie lyrique des Doriens, au commencement du chapitre précédent où il importait de la distinguer des Éoliens. C'étaient : le débit par des chœurs, la structure savante de longues strophes, le dialecte dorien et une occasion offerte par les affaires publiques, notamment par les fêtes du culte. Les origines de cette poésie remontent au temps le plus reculé de la Grèce, puisque, ainsi que nous l'avons vu, des chœurs y étaient déjà d'un usage général avant Homère. Toutefois les danseurs de ces chœurs antiques ne chantaient pas encore en même temps, et l'exacte harmonie de tous les mouvements avec les paroles du chant n'y était par conséquent pas encore indispensable. Il y eut bien, dès lors, un chant commun de plusieurs personnes, assises, debout ou marchant, comme dans les hyménées et les péans : dans d'autres représentations les mouvements mimiques des danseurs étaient expliqués par le chant qu'exécutaient d'autres personnes, comme dans les hyporchèmes. Il existait donc dès cette époque, sous une forme grossière, il est vrai, et peu développée,

presque tous les genres qui furent si savamment et si brillamment développés plus tard dans la poésie chorale. La culture de ces formes artificielles où les mélodies du chant et les mouvements de la danse étaient combinés de la manière la plus exacte [1], coïncide avec le perfectionnement de la musique par Terpandre, Olympos et Thalétas. C'est surtout chez ce dernier que l'art de la danse joue un rôle tout aussi grand que la musique : et les rhythmes des différentes espèces paraissent déjà chez lui à peu près avec toute la variété qui se montre plus tard dans la poésie chorale. Cependant dans le premier siècle après ces musiciens, la poésie chorale n'a pas encore son développement complet ni le caractère original qu'elle eut plus tard. Elle se rapproche encore soit du lyrisme éolien, soit de la poésie épique : elle ne se sépare que peu à peu d'une façon de plus en plus nette et distincte de ces deux genres entre lesquels elle tient le milieu. A cette phase de développement appartiennent, parmi les lyriques que les Alexandrins ont accueillis dans leur liste de modèles (le *canon*), Alcman et Stésichore, tandis que le genre complétement développé est représenté par Ibycos, Simonide, Bacchylide, son élève, et par le grand chantre de Thèbes. Examinons un à un ces poètes, en ajoutant aux premiers, Arion, le chanteur des dithyrambes, aux autres, le maître de Pindare,

[1] Πάλαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο, dit Lucien, *de Salt.*, 30, en opposant la danse moderne et pantomimique à l'ancienne danse lyrique et dramatique.

Lasos, et quelques autres qui ne se perdent pas sans caractère individuel, dans la masse. Écartons cependant dès à présent l'idée que cette poésie chorale n'ait existé dans la nation grecque, que dans la personne de ces grands poètes. Ceux-ci, bien au contraire, apparaissent plutôt comme les sommets d'une grande chaîne de montagnes et ne font que représenter, sous une forme plus parfaite, l'inspiration poétique dont tous les cœurs étaient remplis dans les fêtes des dieux.

Les danses de chœurs étaient alors chose si commune chez les Grecs, notammant chez les Doriens, et on s'y livrait avec tant de passion, surtout à Sparte et dans l'île de Crète, que, s'il est permis de parler ainsi, la consommation de chants qu'on y débitait, devait être très considérable. Il est vrai qu'à beaucoup d'endroits on se contentait, même aux grandes fêtes, de vieux chants traditionnels qui, dans un petit nombre de simples vers, indiquaient plutôt qu'ils ne développaient la pensée principale et le ton général du sentiment. C'est ainsi que les femmes d'Élis chantaient à la fête de Dionysos, au lieu d'un dithyrambe savant, ce simple chant rempli d'un langage symbolique et vieilli : « Viens, ô héros Dionysos, dans ton saint temple au bord de la mer, viens, accompagné des Charites, élance-toi dans ton sanctuaire avec ton pied fourchu. Taureau sacré ! taureau sacré [1] ! » C'est ainsi qu'on chantait encore à Olympie pour

[1] Plut., *Quæst græc.*, 36.

fêter les vainqueurs des jeux, longtemps avant les épinicies savamment construits de Pindare, ce petit chant, attribué à Archiloque[1] et consistant en deux vers ïambiques : « Salut à toi, ô souverain Héraclès, dans la pompe du vainqueur, salut à toi et à Iolaüs, armés tous deux, » avec le refrain : Ténella dans la pompe du vainqueur, » que suivait probablement un troisième vers, ajouté par l'improvisation et contenant l'éloge du vainqueur particulier. C'est ainsi enfin que les trois chœurs spartiates des vieillards, des hommes et des adolescents chantaient aux fêtes publiques ces trois trimètres ïambiques : « Nous fûmes autrefois de jeunes hommes, remplis de force, — nous le sommes aujourd'hui ; viens t'en convaincre, si tu en as envie, — et nous, nous serons un jour plus vaillants encore[2]. »

Mais lorsque les Grecs eurent fait connaissance avec la beauté d'un lyrisme plus parfait où la corde d'un sentiment n'était pas simplement effleurée, où l'on développait toute une mélodie pleine d'émotion et d'idées, les chœurs ne purent nécessairement plus s'arrêter à la simple répétition de ces vers : on demanda partout des chants que distinguassent une mesure plus savante et une marche plus ingénieuse de la pensée. A cet effet toute ville importante, surtout dans le Péloponèse dorien, avait ses poètes qui se donnaient pour mission d'établir

¹ Cf. ch. xi.
² Plut., *Lycurgue*, 21 ; τριχορία dans Pollux, IV, 107, où l'on en fait remonter l'introduction à Tyrtée.

et d'exercer des chœurs, et qui se chargeaient du métier, si important dans l'histoire de la poésie grecque, des χοροδιδάσκαλοι. Combien il y eut de ces poètes dont la gloire ne dépassa pas les frontières de leur patrie, on peut s'en faire une idée quand on se rappelle que Pindare, en chantant un lutteur au pugilat d'Égine, mentionne en passant deux poètes lyriques de la même famille, les Théandrides Timocrite et Euphane, et que l'on peut encore citer sept autres noms de poètes spartiates de ce temps sans compter Alcman[1]. D'ailleurs ici, comme dans d'autres cités doriennes, le beau sexe prenait dès les temps d'Alcman sa part à l'exercice de la poésie : et Alcman lui-même vante une jeune fille en ces mots[2] : « Ce don des douces Muses, c'est la bienheureuse entre les jeunes filles, la blonde Mégalostraté, qui nous l'a enseigné. » On voit combien le goût et le don de ces productions poétiques étaient répandus et enracinés à Sparte et qu'Alcman, loin d'y rien apporter de nouveau avec ses belles poésies chorales, ne fit qu'utiliser, réunir et perfectionner des éléments existants. Mais ni lui, ni son aîné Terpandre ne furent les premiers qui éveillèrent cet esprit chez les Spartiates, puisque ce dernier avait déjà trouvé l'amour des arts de ce genre à Sparte où d'après un de ces vers, « florissaient sur la vaste place

¹ Ces noms sont Spendon, Dionysodotus, Xénodame (v. ch. xii). Gitiadas, Areios, Eurytes, Zarex.
² Fragm. 27, Welcker.

la lance du jeune homme, et la Muse mélodieuse, et la justice. »

D'après une tradition généralement admise et suffisamment authentique, Alcman était Lydien d'origine et natif de Sarde. Il grandit comme esclave dans la maison d'un Spartiate, du nom d'Agésidas, fut affranchi et paraît même avoir obtenu le droit de cité, bien qu'un droit d'ordre inférieur [1]. Un poète savant du temps alexandrin, Alexandre l'Étolien, dit très-bien d'Alcman ou plutôt lui fait dire : « Sarde, vieille patrie de mes pères, si j'avais été élevé dans tes murs, je serais porte-plat [2] ou danseur eunuque au service de la Grande-Mère, orné d'or et brandissant dans les mains le beau tambourin ; mais maintenant je me nomme Alcman et appartiens à Sparte, la ville riche en trépieds sacrés, et j'ai appris à connaître les Muses de l'Hélicon qui m'ont fait plus grand que les despotes Daskilès et Gygès. » Dans ses propres chants cependant, Alcman parle moins dédaigneusement de sa patrie et place dans la bouche d'un chœur de jeunes filles des paroles qui s'adressent à lui-même et le vantent de n'être pas un homme de mœurs grossières et incultes, un Thessalien ou Étolien,

[1] D'après Suidas il était ἀπὸ Μεσόας, et la Mésoa était une des phyles de Sparte qui dépendaient des divisions de la ville. Cependant ce mot pourrait bien aussi ne signifier que la résidence d'Alcman dans ce bourg, où la famille de son maître, plus tard *patronus*, pouvait être établie.

[2] Κερνᾶς, i. q. κερνοφόρος, celui qui porte le κέρνος, vase ou plat employé dans les cérémonies du culte de Cybèle.

mais un Lydien, issu de la haute Sarde [1]. Et sans doute cette origine lydienne a exercé une influence sur le genre et le goût musical d'Alcman.

On recule trop en général l'époque de sa vie, de sorte qu'on ne comprend guère que la poésie lyrique ait déjà pu dès ce temps arriver à la grande variété qu'on trouve chez lui. Il est certain qu'il vécut déjà sous le roi lydien Ardys ; mais ce n'est pas une raison pour le placer au début de ce règne ; il est probable que sa première jeunesse coïncide avec les dernières années de ce monarque (37e ol., 4. A. C. 629). Alcman parlait dans un de ses chants du musicien Polymnestos qui composa un poème en l'honneur de Thalétas [2] ; il doit donc avoir vécu encore vers la 42me ol. (A. C. 612), ce que les anciens chronographes confirment du reste. La mention qu'il fait des îles Pityuses [3], près des Baléares, conduit également à cette époque, puisque, d'après Hérodote, les parages occidentaux de la Méditerranée ne furent ouverts aux Grecs que par les voyages des Phocéens (à partir de la 35e ol.) et ne devinrent qu'alors objet de connaissances géographiques, au lieu de légendes fabuleuses, comme elles l'avaient été jusque là. Alcman trouva donc la musique déjà dans la forme perfectionnée qu'elle avait reçue par Terpandre et même par Thalétas, et vécut à une époque où les Spartiates, après les guerres messéniennes, avaient tout le loisir de

[1] Fragm. 11, Welcker ; d'après l'interprétation de Welcker.

[2] V. chap., XII.

[3] Stephan. Byzant., au mot Πιτυοῦσαι.

s'abandonner aux joies de la vie, puisqu'ils étaient encore loin de mettre leur ambition à se distinguer des autres Grecs par la rudesse de leurs mœurs.

Alcman se consacrait tout entier à l'exercice de l'art, et il faut déjà voir en lui un poète qui vise sciemment et avec intention à la nouveauté et à la difficulté des formes. Dans l'ode que les anciens comptaient comme la première, il s'écrie : « Allons, Muse, Muse à la voix éclatante, chante aux jeunes filles un chant mélodieux sur un air nouveau[1], » et en beaucoup d'autres endroits il fait ressortir ce qu'il y a d'original et d'ingénieux dans ses formes poétiques. On le voit toujours d'ailleurs à la tête d'un chœur par lequel et avec lequel il désire plaire. « Allons, Muse, dit-il quelque part, fille de Zeus, Calliope, chante-nous de doux chants : donne du charme à l'hymne et la grâce au chœur[2] ; » et ailleurs : « Puisse mon chœur plaire à la maison de Zeus et à toi, ô maître[3]. » Aussi était-il absolument regardé comme l'inventeur de la poésie chorale, quoique d'autres attribuent cette gloire à Terpandre, son aîné, ou à Stésichore, plus jeune que lui. Il composait surtout pour des chœurs de

[1] C'est là le sens du fragm. 1, où il faudra sans doute lire et écrire, avec un très-léger changement :

Μῶσ' ἄγε, Μῶσα λιγεῖα, πολυμελὲς μέλος
Νεοχμὸν ἄρχε παρθένοις ἀεῖδεν.

Le premier vers est logaédique, le second ïambique.

[2] Fragm. 4.

[3] Fragm. 68.

vierges, ainsi que le prouve, outre plusieurs des fragments cités, le titre de *parthénies*, donné à un grand nombre de ses poésies. Le terme de parthénie n'a pas toujours été employé, il faut le dire, dans le même sens ; cependant sa signification technique est bien celle de chants de chœur, exécutés par des jeunes filles, et non de chants amoureux adressés à des jeunes filles. Ces chants de vierges ont, au contraire, un caractère solennel et noble dans le ton et le rhythme ; beaucoup de ceux d'Alcman et des lyriques suivants étaient dans le mode dorien. Le sujet pouvait être très-varié. Selon Proclus, on y célébrait des dieux et des hommes, et c'est assurément dans une de ces parthénies que les jeunes filles disaient avec une naïveté tout homérique. « O père Zeus, puisse-t-il être mon époux[1] ! »

On ne rencontre pas encore, ou du moins on ne rencontre que rarement, chez Alcman, ce principe que Pindare observait avec soin, et qui consistait à faire du chœur l'organe du poète et à présenter toutes les pensées et tous les sentiments comme les pensées et les sentiments de l'auteur[2]. Les jeunes filles parlaient souvent en leur propre nom ; dans quelques-unes des parthénies il y avait une

[1] Schol. Hom., *Odyss.*, Z, 244.

[2] Il n'y a que peu de passages dans Pindare où l'on ait cru apercevoir une distinction entre la personne du poète et le chœur : *Pyth.*, V. 68 (69), IX, 98 (174) ; *Nem.*, I, 19 (29), VII, 85 (125), et ceux-là mêmes, une interprétation exacte les a ramenés à la règle indiquée.

sorte de dialogue entre le chœur et le poète qui en était en même temps le maître et le chef, et on trouve, soit des apostrophes du chœur des jeunes filles au poète, comme celle qui a été citée plus haut, soit du poète aux jeunes filles comme dans ce beau fragment en hexamètres : « Mes membres ne peuvent plus me supporter, ô jeunes filles à la voix de miel, au chant sacré ; que ne suis-je, oh ! que ne suis-je le cérylos[1] qui, d'un cœur insouciant, vole avec les alcyons sur la cime des flots, oiseau empourpré du printemps[2]. »

Mais Alcman préparait sans doute d'autres chœurs encore, puisque les parthénies n'étaient qu'une partie de ses œuvres poétiques et qu'on parle de ses hymnes aux dieux, de ses péans, prosodies[3], hyménées et chansons d'amour. Assurément bon nombre de ces poésies étaient exécutées par des chœurs de jeunes gens ; quant aux chansons d'amour, il est probable qu'on les chantait seul, en s'accompagnant de la cithare.

Les *clepsïambes*, poésies composées de chant et de prose et pour lesquelles on se servait d'un instrument du même nom, se rencontraient aussi chez Alcman qui paraît les avoir empruntées, comme beaucoup d'autres choses, à Archiloque[4].

[1] Sorte d'oiseau de mer. K. H.
[2] Fragm. 12.
[3] Προσόδια, chants qu'on débitait dans la procession au sanctuaire avant le sacrifice.
[4] Cf. plus haut, ch. xi. (p. 282, note 2) et voyez Aristoxène, dans Hésychius, au mot κλεψίαμβοι.

Dans Alcman, en effet, les inventions et les styles d'Archiloque, de Terpandre et de Thalétas, peut-être même déjà des lyriques éoliens, se confondent ; aussi trouve-t-on chez lui une grande variété de mesures, de dialectes et de tons poétiques. A côté d'hexamètres solennels on voit les vers ïambiques et trochaïques d'Archiloque, les ioniques et les crétiques de Thalétas et d'Olympos et diverses espèces de rhythmes logaédiques. Ses strophes se composaient, soit de vers différents, soit de répétitions du même vers, comme dans le chant qui commence par l'invocation déjà citée de Calliope[1]. L'union de deux strophes analogues avec une troisième qui diffère et qu'on appelait épode, ne se trouvait pas encore chez Alcman : il faisait suivre les strophes dans la même mesure et en nombre indéterminé, comme les lyriques éoliens. Toutefois, on avait de lui des chants qui consistaient en quatorze strophes, avec un changement de mesure (μεταβολή) après la septième[2], ce qui devait évidemment entraîner un changement considérable dans la pensée et dans tout le ton du poème.

On fait de même remonter à Alcman la mesure laconienne, sorte de vers anapestiques dont on se servait pour les chants de marche (ἐμβατήρια) que

[1] Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα, θύγατερ Διός.
Les tétramètres dactyliques étaient sans hiatus et sans *syllaba anceps* réunis en strophes dans le genre de systèmes.
[2] Héphestiou, p. 134, G.

l'armée spartiate entonnait avant l'attaque [1]. On en pourrait conclure qu'Alcman suivit également les traces de Tyrtée et qu'il composa de ces chants guerriers qui ne consistaient pas en strophes, mais dans la répétition de la même mesure. Mais l'autorité pour ce fait n'est point sûre : il ne s'est d'ailleurs conservé aucun vestige de chants de marche d'Alcman ; et le caractère de ses poésies, tel que nous le connaissons, ne s'accorderait guère avec la forme et tout le ton de ces chants. Sans doute il se servit fréquemment de la mesure anapestique, mais nullement de celle qu'employait Tyrtée [2], et très-probablement en y ajoutant d'autres rhythmes. Tyrtée, le célèbre élégiaque, plus âgé d'une génération, reste donc le seul maître important de ces *embatéries* que chantait l'armée tout entière avec accompagnement de flûte, d'après le mode castorien (Καστόρειος νόμος) et qui contenaient, autant qu'on peut voir par quelques vers qui ont été conservés, des encouragements simples, mais énergiques, puisés dans la virilité de l'âme. On en appelait aussi la mesure la *messénienne*, précisément parce que la seconde guerre messénienne avait donné l'occasion de composer des chants de combat de ce genre d'un élan particulièrement vigoureux.

[1] *Scholies métriques sur Eurip., Hécube*, 59.

[2] On appelait *alcmanica metra*, d'après les métriques latins Servius et Marius Victorinus, le *dimeter hypercatalectus*, le *trimeter catalecticus* et le *tetrameter brachycatalectus*, et les ἐμβατήρια étaient en partie en dimètres catalectiques et en tétramètres catalectiques.

Alcman passe généralement pour le poète qui a le plus heureusement assoupli le rude dialecte des Spartiates, et qui a même su donner une certaine grâce à cette matière un peu rebelle à la poésie. On trouve, en effet, dans ses chants, outre les formes ordinaires du dorisme, quelques tournures exclusivement spartiates [1], sinon toutes les particularités de cet idiome [2], et on doit appliquer à la langue d'Alcman ce qui peut se dire de tous les dialectes poétiques des Grecs : ils ne représentent jamais un idiome populaire dans toute sa pureté ; ils l'ennoblissent et le relèvent toujours plus ou moins par le dialecte de la poésie épique qui passait chez les Grecs comme la mère et l'éducatrice de tous les genres de poésie. D'ailleurs ce ton populaire de la Laconie n'est point également répandu dans les poèmes d'Alcman ; on le rencontre particulièrement dans certains fragments [3] d'un ton cordial et naïf où Alcman peint sa propre manière de vivre, ses habitudes de table, dont il était grand ami, sans être précisément gourmet [4]. Toutefois, on trouve ici même le mélange éolien [5] que des

[1] Comme le σ pour θ (σάλλεν pour θάλλειν, etc.). La termi naison âpre ρς, dans μάκαρς, Περίηρς,

[2] P. e. pas de Μῶά, pas de Τιμόθεορ, pas d'ἄκκορ (pour ἄσκος), etc.

[3] Fragm. 24, 28.

[4] Ὁ παμφάγος Ἀλκμάν.

[5] Surtout dans la combinaison οισ pour le ονσ primitif, comme dans φέροισα. Pour Μοῖσα, par contre, il faudra partout lire le dorien Μῶσα. Dans la troisième personne du pluriel, Alcman avait probablement, comme Pindare, ou αἰνέοντι

grammairiens anciens relèvent dans Alcman et qui s'explique par le fait que le Péloponèse dut à l'Éolien Terpandre de Lesbos le premier perfectionnement de la poésie lyrique. Dans d'autres fragments, le dialecte se rapproche encore plus du langage épique et n'a reçu qu'une légère teinte de dorisme, notamment dans tous les chants composés d'hexamètres et partout sans doute où la poésie a un caractère un peu solennel et majestueux [1].

Alcman est un des poètes dont la figure s'est le plus effacée dans le cours des temps et nous ne pouvons pas espérer la ranimer. L'admiration que lui vouait l'antiquité n'est guère confirmée par les fragments conservés, évidemment parce qu'ils sont presque tous de très peu d'étendue et n'ont été cités que pour des motifs très futiles. Partout il y a un profond sentiment de la nature, ennobli par cette animation de ce qui est inanimé qui est le propre de la première antiquité, comme lorsque le poète appelle la rosée Hersé, fille de Zeus et de Séléné, du dieu du ciel et de la déesse de la lune [2]. Partout aussi une manière naïve et enjouée d'envisager la vie humaine, unie à un vif enthousiasme pour la beauté extérieure de tout âge et de tout sexe, mais en particulier pour la grâce des jeunes

(fragm. 73) ou *εὕδοισιν*. Le *σδ* dans *τράπεσδα*, *κιθαρίσδεν*, est également éolien : le dorien pur eût été *κιθαρίδδεν*, etc.

[1] Comme dans le beau fragment 10, dans Welcker, qui contient une peinture du repos nocturne.

[2] Fragm. 47.

filles auxquelles Alcman offrait ses hommages les plus chaleureux. Si l'on dit que le poète était allé jusqu'au voluptueux dans la poésie érotique [1], cela n'a trait probablement qu'au naturel innocent et naïf avec lequel Alcman, en véritable Spartiate, envisageait les rapports des deux sexes. Un sensualisme corrompu et raffiné n'est ni de cet âge, ni du caractère de la poésie d'Alcman. Si en général la vie sensuelle ressort davantage chez lui, il ne manque pourtant pas de traits qui révèlent un sentiment profond et réfléchi du côté moral de la nature humaine [2].

Le second des grands poètes de chœurs, Stésichore, a si peu de ressemblance avec Alcman qu'on ne peut guère se le représenter comme le continuateur du poète laconien dans l'œuvre du développement de ce genre. Il faut donc supposer que, parti du même point, il a pris et suivi avec une complète indépendance, une direction toute différente. Chronologiquement, Stésichore ne vient qu'après Alcman. Il est vrai que sa naissance tombe déjà dans l'époque où Terpandre venait de faire faire à la poésie lyrique les premiers pas de son développement particulier (33e ol., 4, A. J. C., 643 ; d'après d'autres 37e ol., 632) ; mais il vécut plus de quatre-vingts ans : (jusqu'à la 55e ol., 1, A.

[1] *Ἀκόλαστον*, Archytas (ὁ Ἁρμονικός) dans Athénée, XIII, p. 600, suiv.

[2] P. e. quand il appelle la mémoire *μνήμη*, l'œil de l'esprit, *φρασίδορκον* ; c'est ainsi qu'il faut lire dans l'*Etym. Gud.*, p. 395, 52, pour *φασὶ δόρκον*. *Φρασί* est la forme dorienne bien connue pour *φρεσί*.

J. C. 560 ; d'après d'autres, 56ᵉ ol., A. J. C. 556), et il vit encore le tyran d'Agrigente, Phalaris, dont il dénonça à un concitoyen les plans ambitieux, par une fable ingénieuse, s'il faut en croire Aristote [1]. La tradition vulgaire fait de Stésichore un Himéréen. On sait que la ville d'Himère avait une population mêlée, moitié ionienne, moitié dorienne, issues l'une de la colonie chalcidéenne de Zanclé, l'autre de Syracuse. Au moment de la naissance de Stésichore, la ville venait d'être fondée et la famille du poète n'y pouvait être établie que depuis fort peu de temps. Mais les aïeux de Stésichore n'étaient ni Zancléens, ni Syracusains ; ils demeuraient à Mataurus (ou Métaurus), ville située sur la pointe méridionale de l'Italie et fondée par les Locriens [2]. Ce détail jette un jour heureux sur l'étrange tradition qu'Aristote jugeait cependant digne d'être conservée [3], et d'après laquelle Stésichore serait fils d'Hésiode et de Ctimène, jeune fille du voisinage d'Œnéon, dans le pays des Locriens Ozoliens. En tenant compte de l'expression, propre aux temps antiques qui ont pour habitude de revêtir tous les rapports de parenté des formes les plus simples, voici ce qui semble résulter de toutes ces données. Il y avait, ainsi que nous l'avons vu (Ch. VIII), une branche de chantres épiques du ton et du genre d'Hésiode, qui résidait dans le pays des Locriens

[1] V. plus haut, ch. XI.
[2] Steph. Byz., s. v. Ματαυρός. Στησίχορος, Ματαυρῖνος γένος. Cf. Klein, *Fragm. Stesich.*, p. 9.
[3] Dans Proclus et Tzetzès, *Proleg.* sur Hésiode.

d'Œnéon et dans la ville voisine de Naupacte. Une de ces familles, dans laquelle l'exercice de la poésie se transmettait par hérédité, vint en Italie, grâce à la colonie de Locres, à laquelle les Locriens Ozoliens eurent la plus grande part et s'établit à Métaure ; et c'est de cette famille que sortit Stésichore.

Stésichore vécut dans un temps où le ton calme de l'épopée et la simple reproduction du sujet légendaire avait cessé de suffire au peuple grec, où le goût dominant et général le portait presque exclusivement vers la poésie lyrique. Lui-même était entraîné par ce courant, et il se donna pour tâche, pour une sorte de mission, de transporter dans le chant choral toute la variété de sujets et toutes les figures grandioses et puissantes dont l'épopée avait eu le privilége jusque-là. Sa fonction particulière était d'ordonner et d'exercer les chœurs, fonction qui lui valut même son nom de Stésichore (ordonnateur de chœurs), contre lequel il échangea, dit-on, son premier nom de Tisias. Cette fonction d'ailleurs semble avoir été conservée à ses descendants à Himère ; un Stésichore plus jeune vint de cette ville en Grèce (73ᵉ ol., 4, A. C. 485) [1] ; un troisième Stésichore d'Himère vainquit à Athènes, sans doute en qualité de chorodidascale (102ᵉ ol., 3. A. C. 370) [2]. Le premier et le plus célèbre, Stésichore-Tisias, fait époque dans l'histoire de la

[1] *Marm. Parium*, ep. 50.
[2] *Marm. Parium*, ep. 75.

poésie chorale savante. C'est lui qui, après les strophes et les antistrophes dont se composait, en proportions égales, le poème entier, introduisit l'épode qui en différait sensiblement, et qui ramena ainsi le chœur à une sorte d'arrêt au milieu de sa marche [1]. Pendant la strophe, le chœur exécutait une certaine évolution, qu'il faisait en sens inverse pendant l'antistrophe, pour revenir de la sorte à la place première où il chantait l'épode.

Le chœur de Stésichore lui-même semble avoir consisté en une combinaison de rangs, chacun de huit danseurs, puisque ce nombre semble comme consacré par Stésichore dans diverses traditions [2]. L'accompagnement musical était celui de la cithare. Les strophes de Stésichore étaient d'une grande étendue et composées de vers différents, comme celles de Pindare, mais en général d'un caractère plus simple. Dans beaucoup de poésies elles consistaient en lignes dactyliques, plus ou moins allongées, variations pour ainsi dire de l'hexamètre. Parfois Stésichore y joignait des dipodies trochaïques [3] pour tempérer un peu la gravité des dactyles, ce qui produisit les mesures qui devinrent normales pour Pindare et pour les chants d'harmonie dorienne en général. Il est infiniment pro-

[1] Plusieurs grammairiens et compilateurs en parlent au sujet du dicton : *τρία Στησιχόρου* ou *οὐδὲ τρία Στησιχόρου γιγνώσκεις.*

[2] Plusieurs grammairiens dans l'explication du proverbe : *πάντα ὀκτώ.*

[3] ⏗ ⏑ – ⏓ Plusieurs vers plus ou moins longs de ces dipodies s'appellent chez les grammairiens, stésichoriens.

bable que Stésichore, lui aussi, se servit de ce mode sévère et solennel, quoiqu'il mentionnât lui-même l'usage de l'harmonie phrygienne à laquelle revient un pathétique plus élevé, une sorte d'élan passionné [1]. D'après ce fragment même, il paraîtrait que le poète choisit, comme forme métrique des poésies destinées à cette harmonie, ce qu'on appelle des systèmes dactyliques (c'est-à-dire combinaisons, en un seul tout, de rangs uniformes sans fin de vers) auxquels il ajoutait des trochées d'un certain poids [2]. Il employait aussi des anapestes et des choriambes qui répondent par leur caractère à ces vers dactyliques; parfois aussi la mesure logaédique, plus légère et plutôt gracieuse que sévère.

De même que les mesures de Stésichore se rapprochent, bien plus que celles d'Alcman, de l'épopée, et de même que son dialecte repose sur le dialecte épique qu'il ne changea légèrement de ton que par l'introduction des dorismes les plus usités et les plus répandus, Stésichore est aussi par la matière et les sujets celui de tous les lyriques qui s'éloigne le moins du poème épique. Stésichore, dit Quintilien fort gracieusement, porta sur la lyre le fardeau de l'épopée. Nous connaissons encore les

[1] Fragm. 12, *Mus. crit. Cantab.*, fasc. VI (39 Klein) : *Τοιάδε χρὴ Χαρίτων δα | μώματα καλλικόμων ὑ | μνεῖν Φρύγιον μέλος ἐξευ | ρόντας Ἁβρῶς | ἦρος ἐπερχομένου.* Stésichore se servit aussi, selon Plutarque, du *ἁρμάτειος νόμος*, qui avait été mis par Olympos en harmonie phrygienne. V. ch. XII.

[2] *Τροχαῖοι σημαντοί.*

sujets épiques que le poète d'Himère traita de cette façon : ils ont beaucoup de ressemblance avec les épyllies de l'école d'Hésiode, dont nous avons parlé (ch. VIII.). Plusieurs d'entre eux étaient empruntés au grand cycle légendaire d'Héraclès qu'il ornait simplement, comme Pisandre, de la peau de lion, de la massue et de l'arc ; l'expédition du héros contre Géryon, le géant aux trois corps qui habitait l'Occident (Γηρυονίς) ; la Scylla qu'Héraclès avait vaincue dans la même expédition (Σκύλλα) ; le combat avec le fils d'Arès, Cycnus (Κύκνος) ; l'aventure de Cerbère (Κέρβερος). D'autres se rapportaient au cycle mythique de Troie ; c'étaient la destruction d'Ilion (Ἰλίου πέρσις) les retours (Νόστοι), l'histoire d'Oreste (Ὀρεστεία). D'autres sujets mythiques étaient : les prix de combat qu'Acaste, le roi d'Iolcos, distribua aux jeux funèbres de son père Pélias (ἐπὶ Πελίᾳ ἆθλα) ; l'Eriphyle qui poussa son mari Amphiaraos à prendre part à l'expédition contre Thèbes (Ἐριφύλα) ; les chasseurs du sanglier calydonien (Συοθῆραι, selon l'explication la plus vraisemblable) ; enfin un poème, appelé Europa, du même titre que portait une épopée d'Eumélos, et consacré, autant qu'il est permis de supposer, aux mythes de Cadmos, dans lesquels Europe se trouvait impliquée.

Maintenant, comment était-il possible de traiter ces sujets épiques dans une forme lyrique ? Il va de soi que l'ordonnance et le ton de ces poèmes ne pouvaient point avoir le calme parfait, cette impersonnalité placide qui ne laisse parler que les objets

eux-mêmes, cette ampleur complaisante, toutes les qualités, en un mot, qui appartiennent en propre à l'épopée. Combiner avec ces qualités un chant de voix nombreuses, un accompagnement instrumental complet, des rhythmes variés, la danse des chœurs, cela eût paru une chose monstrueuse et bâtarde à l'esprit des Grecs, qui reconnaissaient avec tant de clarté ce qui se convenait et s'harmonisait. Ce devait donc être quelque fait particulier dans la vie du poète ou de ses concitoyens qui excitait l'intérêt pour ces héros et leurs exploits, et qui mettait l'âme dans une vive tension ; en d'autres termes, le récit épique devait être dominé et guidé par certains motifs lyriques. C'est ainsi que chez Pindare toute narration mythologique sert une pensée lyrique : une cause actuelle dirige l'esprit vers ces temps antiques. Toutefois chez Stésichore le sujet légendaire doit encore avoir été plus développé et avoir rempli presque tout le poème. Autrement les titres de ces poésies ne pourraient guère être identiques avec ceux des compositions épiques. Aussi étaient-elles quelquefois tellement étendues qu'on divisait l'Orestie en deux livres, et elles contenaient tant de matière légendaire, que sur la table iliaque, tableau célèbre de l'antiquité, la destruction d'Ilion était représentée avec une foule de scènes particulières, d'après le poème même de Stésichore qui porte ce nom. L'hypothèse la plus vraisemblable est donc que ces chants étaient destinés à être exécutés dans les sacrifices funéraires et aux fêtes que l'on célébrait,

précisément dans la Grande-Grèce plus qu'ailleurs, en l'honneur des héros d'autrefois, surtout de ceux du cycle troyen[1].

D'ailleurs, tout le ton dans lequel Stésichore traitait ces histoires fabuleuses était bien différent du ton épique. On voit par les fragments qu'il aimait surtout à déployer des tableaux brillants où la puissance et la splendeur du héros se concentraient pour ainsi dire, et qu'il y donnait un essor audacieux à son imagination. Ainsi dans le morceau où Héraclès rend au dieu du soleil la coupe sur laquelle il est allé dans l'île de Geryonée et où « Hélios l'Hypérionide entra dans la coupe d'or pour traverser l'Océan, et se rendre vers les saints abîmes de la nuit sombre auprès de sa mère, de son épouse, de ses enfants chéris ; mais le fils de Jupiter s'enfonça dans les bois de lauriers ombreux[2]. » Ainsi encore dans la pièce qui décrit le songe de Clytemnestre pendant la nuit qui précéda sa mort violente : « Il lui sembla qu'un dragon vint vers elle, la tête souillée de sang ; mais soudain en sortit le roi de la race de Plisthène (Agamemnon)[3]. » Du reste, un poète lyrique comme Stésichore était toujours plus enclin que le poète épique à changer

[1] C'est ainsi qu'on offrait, à Tarente, des ἐναγισμοί aux Atrides, Tydides, Éacides, Laërtiades (*Ps. Aristot. Mirab. auscult*, 114), et à Métaponte aux Nélides (Strabon, VI, p. 264), etc.

[2] Fragm. 3 (10, Klein).

[3] Fragm. *inc.*, 1 (43 Kl.). Ce fragment est également lyrique, et il ne faut point en forcer la forme pour en faire un distique élégiaque.

le mythe traditionnel, puisqu'il lui importait moins de représenter fidèlement un sujet, que d'illustrer certains personnages du monde héroïque, et qu'il avait toujours ses motifs particuliers pour introduire un mythe. Sans insister sur d'autres arguments, nous en appelons à l'histoire, si célèbre dans l'antiquité, d'après laquelle le poète aurait durement reproché à Hélène, dans un de ses poèmes sur la destruction de Troie, d'avoir causé tous les maux de cette guerre[1]. Privé de la vue par l'héroïne divinisée qui voulait le punir de cet outrage, il aurait chanté la Palinodie si souvent citée, où il prétendait qu'un fantôme seulement (φάσμα, εἴδωλον) d'Hélène avait été à Troie et que c'était pour ce fantôme que les Achéens et les Troyens avaient lutté pendant tant d'années, tandis que la vraie Hélène ne s'était pas même embarquée. Cela même cependant ne doit pas être pris pour une libre invention ; il existait en Laconie des légendes populaires dans lesquelles Hélène apparaît longtemps après sa mort[2], tout comme ses frères Castor et Pollux. Il est très-possible qu'un conte populaire de ce genre ait fourni à Stésichore le motif de son poème et il pouvait fort bien être convaincu, par des raisons personnelles, de la vérité du fait. Aussi s'est-il contenté de ne pas laisser Hélène s'embarquer, et n'a-t-il inventé aucune

[1] Aussi dans la table iliaque Ménélas est-il sur le point de tuer de l'épée l'Hélène retrouvée qui cherche un refuge dans le sanctuaire d'Aphrodité.

[2] Hérodote, VI, 61.

métamorphose de l'héroïne en Égypte[1]. Avec ces intentions poétiques de Stésichore s'accorde parfaitement le langage dont il se servait et dont Quintilien, d'accord avec d'autres critiques de l'antiquité, a dit qu'il répondait si bien à la dignité des personnages représentés, que, si le poète avait su observer la mesure, il pourrait être placé à côté d'Homère comme son rival le plus heureux; mais, ajoute-t-il, il n'a pas assez modéré et refréné son abondance et en laisse trop puissamment couler le torrent. Peut-être Quintilien, en parlant ainsi, n'a-t-il pas assez réfléchi à la différence des deux genres poétiques.

Ces observations se rapportent à celles des poésies lyriques de Stésichore qui ont une certaine étendue et une grande affinité avec l'épopée, parce que le caractère original de son art y ressort davantage. L'Himérien composa cependant aussi des chants en l'honneur des dieux, surtout des péans

[1] D'autres introduisaient dans la fable Protée, le démon de l'île de Pharos, si habile dans l'art des métamorphoses ; ils lui faisaient faire une nouvelle Hélène pour la donner à Pâris : hypothèse que les anciens scoliastes confondaient déjà avec le récit de Stésichore. Or comme ce Protée fut qualifié par les interprètes (ἑρμηνεῖς) égyptiens de roi d'Égypte, il avait aussi pris Hélène à Pâris pour la conserver à Ménélas. C'est ainsi qu'Hérodote (II, 112) entendit raconter la chose en Égypte. Euripide fait un singulier mélange de tout cela dans son *Hélène* : les dieux forment une fausse Hélène que Pâris emmène à Troie : la vraie est conduite par Hermès chez le roi égyptien Protée. Ici Protée perd tout à fait l'importance qu'il a dans le mythe grec ; mais il en résulte des situations telles qu'Euripide voulait les amener pour les besoins de sa tragédie pathétique.

et des hymnes, en forme lyrique, bien entendu. Il y avait également des poésies érotiques de Stésichore, mais qui différaient, autant que le reste de ses poésies, des chants amoureux des Lesbiens. C'étaient des récits d'amants, comme le poème *Calycé,* qui racontait l'amour pur, mais infortuné, d'une jeune fille de ce nom, et *Rhadina* où il décrivait les tristes destinées d'un frère et d'une sœur de Samos qu'un tyran corinthien fit périr par amour pour la jeune fille et par jalousie du frère[1]. C'est donc ici qu'on aperçoit, dans la littérature grecque, les premiers germes et le commencement du roman; mais ces germes eux-mêmes avaient leurs racines et leurs modèles imparfaits dans les contes et les chants qui avaient cours dans les gynécées grecques. La plupart du temps, ces histoires, qui furent recueillies plus tard par Parthénios et Plutarque, dans les narrations d'amour, ont moins pour théâtre la véritable région légendaire que les temps historiques ou plutôt ce clair-obscur qui remplit les siècles entre l'âge fabuleux et le plein-jour de l'histoire. C'est ce qui permet au poète d'imaginer, tout en supposant le cours ordinaire de la vie, des complications merveilleuses dans lesquelles la fidélité et la force de l'amour peuvent se manifester avec le plus d'éclat. Un genre qui présente une certaine affinité avec ce-

[1] Cf. Strabon VIII, p. 347, D. avec Pausanias, VII, 5, 6. — La source principale pour ces histoires amoureuses est la grande digression d'Athénée sur les chants populaires des Grecs, XIV, p. 618 et suiv.

lui-ci, est le *poème bucolique*, dont Stésichore avait trouvé les germes dans le sol natal, et qu'il sut, le premier, élever à la dignité d'un genre poétique, cultivé avec tout le raffinement du goût grec. Ce fut, disait-on, Diomos, un bouvier de Sicile, riche en troupeaux, qui chanta le premier un de ces poèmes pastoraux (βουκολιασμός)[1]. Le héros de cette poésie était le berger Daphnis, si connu grâce à Théocrite, Daphnis aimé d'une nymphe et privé de la vue par elle dans un accès de jalousie, Daphnis dont la nature tout entière, les chênes eux-mêmes répétaient les plaintes. Cette légende était précisément originaire de la patrie même de Stésichore, sur les bords de la rivière Himéras, où Daphnis aurait épanché ses plaintes, près de Céphalœdion où l'on montrait ce berger métamorphosé en une pierre de forme presque humaine. Himéra, seule entre les vieilles colonies grecques, était située à la côte septentrionale de l'île, dans une contrée habitée tout entière par les Sicules indigènes : et c'est à ceux-ci que paraît appartenir le héros Daphnis et le poème pastoral dans sa forme primitive[2].

[1] Epicharme dans Athénée, XIV, p. 619 Le chant d'Eriphanis : Μακραὶ δρύες, ὦ Μενάλκα, semble également venir de Sicile.

[2] D'après Elien, *V. H.* X, 18, on doit supposer que la légende de Daphnis paraissait chez Stésichore, non dans la forme que Théocrite développe, *Id.* I, mais dans celle qu'il se contente d'indiquer, *Id.* VII, 73. La légende du chevrier Comatas que le roi fait enfermer dans une boite, et que les Muses font nourrir par un essaim d'abeilles (Théocr. VII, 78 et suiv.), a également le cachet d'une histoire racontée par Stésichore.

On voit que l'esprit de Stésichore, qui fut rempli de sensations sublimes ou d'émotions douces et touchantes, était habitué à sortir de la sphère intérieure et à trouver dans le monde extérieur, dans les événements du passé, une expression pour ses sentiments. Cette tendance semble avoir régné dans tous les genres de sa poésie. Même les épithalames ou chants de noces ne furent pas composés par Stésichore, comme par Sappho, dans un rapport direct avec le présent : ici encore, il empruntait ses sujets à la mythologie. Le bel hyménée que chantent, chez Théocrite, les jeunes filles laconiennes[1], devant la chambre nuptiale de Ménélas et d'Hélène, est imité en partie d'un poème de Stésichore.

Voilà ce que nous avions à dire du caractère particulier que Stésichore donna à la poésie chorale, caractère aussi curieux par lui-même, que remarquable en ce qu'il n'est qu'un degré préparatoire qui devait conduire à la forme la plus parfaite de la poésie lyrique, celle qu'on trouve dans Pindare. Ce que l'on sait d'Arion est bien plus incomplet et bien plus superficiel, mais ce peu de données même suffit pour montrer la puissance avec laquelle le lyrisme se développa dans tous les sens au temps d'Alcman et de Stésichore. Arion est contemporain de Stésichore : on le dit élève d'Alcman, et il fleurit, d'après la fameuse anecdote d'Hérodote, pendant le règne de Périandre, entre la 38e ol.,

[1] *Id.*, XVIII.

1. (A. C. 628) et la 48e ol., 4 (585), probablement plutôt vers la fin que vers le commencement de ce laps de temps. Il était Lesbien et de Méthymne, contrée où le culte de Bacchus, importé par les Béotiens, avait jeté de profondes racines dans les rites orgiastiques et les mélodies musicales. Arion fut surtout célèbre en Grèce comme inventeur du dithyrambe. Sans doute, en tant que chant bachique, le dithyrambe est d'une antiquité beaucoup plus reculée; le nom lui-même est trop obscur et inexplicable, pour qu'il ait pu naître dans une période plus avancée de la langue grecque et il remonte sans doute à la forme la plus antique du culte[1]. Son caractère d'ailleurs, conforme à celui du culte, a toujours été passionné et enthousiaste : les extrêmes du sentiment, la joie pleine d'allégresse et une douleur furieuse, y trouvent tous les deux leur expression. Quant à la manière dont on l'exécutait, nous l'ignorons complétement, si ce n'est qu'Archiloque dit quelque part qu'il s'entend bien « à entonner, d'une âme enflammée par le vin, le dithyrambe, le beau chant de Dionysus[2]. » D'après ces mots on est bien en droit de supposer que dès lors toute une joyeuse compagnie de table (κῶμος) avait l'habitude de répéter en chœur le refrain du dithyrambe, entonné par un de ses membres;

[1] Cf. sur l'étymologie de διθύραμβος, ch. XI.

[2] Ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
Οἶδα διθύραμβον οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας,

dans Athénée XIV, p. 628.

mais on ne découvre encore dans ce temps aucune trace d'une exécution du dithyrambe par des chœurs réguliers. Ceux-ci d'ailleurs se produisirent aux fêtes apollinaires et ils se dansaient au son de la cithare (φόρμιγξ), l'instrument affecté à ces fêtes, tandis que, dans le culte de Dionysos, c'était le cortége irrégulier et folâtre des compagnons de sacrifice et de table (κῶμος), conduit par un joueur de flûtes, qui remplissait le rôle principal[1]. Arion, d'après les témoignages assez unanimes des historiens et des grammairiens de l'antiquité, fut le premier qui enseigna le dithyrambe à un chœur. Il donna donc un cachet de science et de dignité à ce chant qui, avant lui, contenait sans doute des épanchements assez irréguliers de sentiments surexcités, et qui devait abonder en exclamations inarticulées (ὀλολυγμοῖς). C'est à Corinthe, la ville riche, brillante et prospère de Périandre, que le fait eut lieu : aussi Pindare, dans sa louange de Corinthe, s'écrie-t-il : « D'où (si ce n'est de Corinthe) est venue la gracieuse célébration de la fête de Dionysos avec le dithyrambe qui gagne le taureau[2] ? » Les chœurs qui exécutaient le dithyrambe, étaient des chœurs circulaires (κύκλιοι χοροί) se mouvant en cercle autour de l'autel sur lequel brûlait le sacrifice ; aussi à Athènes, du temps même d'Aristophane, les expressions de poète de dithyrambes et de maître de

[1] Cf., ch. III.
[2] Pindare, *Ol.* XIII, 18 (25) où les nouveaux éditeurs donnent des explications approfondies.

chœurs circulaires (κυκλιοδιδάσκαλοι) étaient à peu près synonymes[1].

Quant à la nature des dithyrambes d'Arion, nous n'en savons rien, si ce n'est que le poète lesbien y introduisit déjà la manière tragique (τραγικὸς τρόπος)[2]. D'après cela il faudrait évidemment distinguer entre un chant choral de caractère sombre, relatif aux dangers et aux souffrances essuyés par Dionysos, et le dithyrambe ordinaire d'un genre serein et joyeux, ainsi que nous essayerons de l'établir plus loin[3]. Quant à l'exécution musicale des dithyrambes d'Arion, ce fut la cithare et non la flûte, comme dans le Comos, qui y dominait, puisque Arion était lui-même le premier citharède de son temps et qu'il contribua particulièrement à maintenir la gloire exclusive qui entourait les musiciens lesbiens depuis Terpandre. C'est au son de la cithare que, d'après le conte bien connu[4], Arion

[1] Aussi attribue-t-on à Arion un père du nom de Cycleus.

[2] Suidas, au mot Ἀρίων. Quant aux satyres qu'Arion y aurait déjà employés, v. plus bas ch. XXI.

[3] Ch. XX. Le plus bel exemple d'un dithyrambe du genre gai est le précieux fragment du dithyrambe pindarique, dans Denys d'Halicarnasse (*de Compos. verb.*, c. 22). Ce dithyrambe était destiné aux grandes Dionysiaques (*τὰ μεγάλα* ou *τὰ ἐν ἄστει Διονύσια*) qui y sont décrites comme une grande fête printanière, à cette époque de l'année, « où la chambre nuptiale des Heures s'ouvre et où les plantes nectariennes sentent l'approche du printemps parfumé. »

[4] Hérodote I, 23. La fable doit très-probablement son origine à une offrande du sanctuaire de Ténaron qui représentait Taras assis sur un dauphin, tel qu'il paraît sur les monnaies de Tarente. Lehrs, (*Rh. Mus. f. Phil.* 1847. H. 1 ; *Sur la poésie et la vérité dans l'hist. de la littér. grecque*), en juge différemment. Au lieu du nomos orthien, Plutarque (*Conv. sept. sap.*, 18) nomme le pythien.

récita le *nomos orthios*, dont il a été question plus haut à propos de Polymnestos, lorsque du bord du vaisseau il se précipita dans les flots et qu'un dauphin le sauva d'une façon si miraculeuse[1]. On attribue en outre à Arion, comme à Terpandre, des proèmes, c'est-à-dire des hymnes aux dieux servant d'introduction aux solennités des fêtes[2].

Parmi les poètes de chœurs qui vécurent dans un temps plus voisin de la guerre des Perses, deux individualités d'un caractère fort original se présentent les premières, l'ardent Ibycos et le doux, le délicat Simonide.

Ibycos se rattache étroitement à Stésichore, ne fût-ce que par sa patrie. Il était de Rhégium, à la pointe méridionale la plus extrême de l'Italie. Cette ville, qui avait un commerce fort animé avec la Sicile, était peuplée en partie d'Éoliens de Chalcis, en partie de Doriens du Péloponèse qui passaient pour la classe la plus considérée de la population. Le dialecte particulier qui s'y était formé, eut aussi quelque influence sur les chants d'Ibycos, quoiqu'ils fussent généralement écrits dans ce même

[1] On chantait le nomos orthios à la cithare (Her., I, 24 ; Aristoph., *Chev.* 176, *Gren.*, 1308, avec les schol.), mais aussi à la flûte phrygienne. Lucien (*Bacch.* 4).

[2] Suidas, à ce mot. Le poème dédié à Poseidon qu'Elien (*H. A.*, XII, 45) attribue à Arion, est, avec tout son luxe de paroles, fort pauvre d'idées et tout à fait indigne d'un poète tel qu'Arion. Il suppose d'ailleurs la vérité de la fable du dauphin.

dialecte épique à couleur dorienne dont se servait Stésichore[1]. Ibycos fut un poète voyageur — la légende si connue des grues, témoins et vengeresses de son assassinat le prouvent, — et ses voyages ne se bornaient point à la Sicile comme ceux de Stésichore. Il passa une partie de sa vie à Samos auprès de Polycrate, d'après quoi il faut placer son apogée vers la 63e ol. (A. Ch. 528)[2]. Quel fut le goût qui régnait alors à la cour de Polycrate, nous l'avons vu plus haut : Ibycos ne put, pas plus que ses rivaux, s'y poser en poète d'hymnes solennels adressés aux dieux ; il dut accorder la cithare dorienne, autant qu'elle le comportait, au ton d'Anacréon ; et on peut bien supposer que la tendance érotique qui domine chez Ibycos ne date que du temps de son séjour auprès de Polycrate ; c'est là sans doute que naquirent toutes ces poésies adressées à de beaux adolescents, ces chants amoureux et brûlants que l'antiquité se rappelait tout d'abord en entendant le nom d'Ibycos.

Le fait seul que les savants de l'antiquité hésitèrent souvent entre Stésichore et Ibycos lorsqu'il s'agissait de déterminer la provenance de certaines pensées et de certaines expressions, ce fait suffit pour prouver qu'Ibycos suivit les traces de son devancier d'Himère et que le style de sa poésie se rattachait à celui de Stésichore[3]. Sans doute on

[1] Une particularité rhéginienne d'Ibycos fut surtout la formation de la 3e pers. des *verbes barytons*, en ησι, φερησι, λέγησι, etc.

[2] V. ch., XIII.

[3] On trouve des citations de Stésichore *ou* d'Ibycos, parfois

peut alléguer que les œuvres des deux maîtres étaient d'habitude réunies dans un seul recueil, comme celles d'Hipponax et d'Ananios, de Simonide et de Bacchylide ; mais cela même les littérateurs anciens ne l'auraient point fait, s'il n'y avait eu entre les deux poètes une intime affinité. Les mesures aussi sont fort analogues à celles de Stésichore ; la plupart du temps, ce sont des lignes dactyliques, réunies en mesures plus ou moins longues, de manière à former des vers, souvent aussi tellement étendues qu'on ne peut plus les considérer que comme des systèmes et non comme des vers. Ibycos est cependant fort riche aussi en vers logaédiques, d'un caractère plus mou et plus alangui. En général la construction de ses rhythmes, comparée à celle de Stésichore, est moins solennelle, moins majestueuse, plus appropriée par contre à l'expression de sentiments passionnés. Aussi Agathon, le poète efféminé, en appelle-t-il, dans Aristophane, non sans raison, à Ibycos en même temps qu'à Anacréon et Alcée qui auraient adouci l'harmonie et porté, à la mode orientale, des turbans de couleurs et exécuté de voluptueuses danses ioniennes[1].

Dans les sujets de ses poésies, Ibycos semble

aussi pour la même expression Stésichore *et* Ibycos, dans Athénée, IV, p. 172, D.; dans les *Schol. ven.* à l'*Il.* 24, 259 ; 3, 114. Hesychius, au mot βρυαλίκται, t. I, p. 774, Alb.; Schol. Aristoph. *Oiseaux*, 1302 ; Schol. Vratisl. sur Pind., *Ol.*, IX, 128 (οἱ περὶ Ἴβυκον καὶ Στησίχορον) ; *Etymol. Gudian.*, au mot ἄτερπνος, p. 98, 31.

[1] *Thesmoph.*, 161.

également s'être attaché à Stésichore ; car bien qu'on ne connaisse point de ses poèmes qui eussent porté des titres comme *Cycnos* ou *Orestie*, on cite cependant un si grand nombre d'allusions particulières à des histoires mythologiques et surtout au monde héroïque, empruntées aux poèmes d'Ibycos, qu'on est presque obligé de supposer qu'il a pris, lui aussi, le sujet des poèmes d'une certaine étendue, soit dans le cycle troyen, soit dans la légende des Argonautes. Il semble même, à l'exemple de Stésichore, avoir particulièrement appuyé sur ce qu'il y a de merveilleux dans les mythes héroïques, ainsi qu'on le voit par un fragment où il met dans la bouche d'Héraclès ces mots : « Les jeunes hommes aussi sur leurs chevaux blancs, les enfants de Molione, je les ai tués, les jumeaux à la tête pareille, aux membres unis, nés tous deux dans l'œuf d'argent[1]. »

Ce qui nous est cependant mieux connu, c'est la poésie érotique d'Ibycos. Nous savons qu'elle se composait surtout de poèmes adressés à des adolescents et qu'il y régnait une ardeur passionnée qui laissait loin derrière elle tous les autres épanchements de ce genre dans la littérature grecque. C'étaient évidemment ses propres sentiments qu'il y exprimait ; les fragments eux-mêmes nous montrent qu'en chantant il s'inspirait de *sa propre fureur amoureuse*. Toutefois l'étendue des strophes

[1] Dans Athénée II, p. 57 et suiv. (Fragm. 27, coll. Schneidewin).

et la construction savante des vers obligent à supposer que même des chants de cette espèce étaient exécutés par des chœurs. Les jours de naissance ou d'autres fêtes de famille, quelquefois aussi des distinctions obtenues dans les gymnases pouvaient donner au poète une facile occasion d'entrer avec un chœur dans la cour de la maison et de présenter ses hommages de la façon la plus imposante et la plus brillante. C'étaient là certainement les occasions où l'on offrait comme cadeaux aux adolescents la plupart des vases peints de la Grande Grèce qui portent cette inscription flatteuse : l'enfant est beau (καλὸς ὁ παῖς) avec des scènes de la vie gymnastique et sociale. Mais les fragments conservés prouvent suffisamment que le chœur n'était chez Ibycos, comme chez Pindare, que l'organe des pensées et des sentiments du poète. Dans un de ces morceaux, d'une beauté remarquable et dont la versification peint avec un art particulier la marche du sentiment, Ibycos s'écrie : « Au printemps fleurissent les pommiers cydoniens abreuvés des courants des rivières, dans le jardin inaccessible des jeunes nymphes, et les fleurs de vignes poussent sous le feuillage ombreux des pampres ; mais à moi Éros ne laisse ni trêve ni repos dans aucune saison de l'année ; comme une tempête de Thrace qui resplendit d'éclairs, il s'arrache à Cypris et, voilé par une fureur brûlante, il étourdit mon cœur, ébranlé dans ses fondements[1]. » Dans quelques

[1] Fragm. I., Schneidewin. La fin de ce fragment est fort

autres vers[1], qui nous ont été conservés, il dit : « De nouveau Éros me regarde de ses yeux langoureux sous les cils noirs, et par des leurres de toutes sortes me pousse dans les rêts infinis de Cypris. Oh ! je tremble devant son attaque, comme un cheval accoutumé à porter le joug et à combattre pour le prix dans les jeux sacrés, mais qui, lorsqu'il approche de la vieillesse, n'entre plus qu'à regret dans la carrière avec de rapides attelages. » Les chants amoureux d'Ibycos n'étaient cependant pas tout entiers remplis de la peinture de sa passion, ce qui n'aurait guère pu fournir un sujet suffisant pour le chant de tout un chœur ; ici encore il avait recours à la mythologie pour illustrer soit la beauté de l'adolescent vanté, soit la passion du poète, par des figures analogues du temps jadis, qui en étaient des images agrandies et ennoblies. C'est ainsi que dans un chant de ce genre, Ibycos racontait à Gorgias le mythe de Ganymède et de Tithonos, les deux favoris des dieux parmi les Troyens, et qu'on représentait comme contemporains et amis[2]. Ganymède est enlevé par Zeus, métamorphosé en aigle, pour lui servir dans l'Olympe de favori et d'échanson ; et en même temps Éros presse Aurore qui se lève d'enlever du mont Ida Tithonos, l'autre ber-

difficile : nous traduisons d'après son texte ainsi établi : *ἀτέμβησι κρατιαιῶς πεδόθεν σαλάσσων Ἡμετέρας φρένας..*

[1] Schol. à Platon. *Parm.*, p. 137, A. (Fragm. 2 coll. Schneidewin).

[2] D'après la version de la *petite Iliade*, où Ganymède, comme ailleurs Tithonos, est fils de Laomédon. Schol. Vat. sur Eur. *Troad.*, 822.

ger et fils du roi troyen[1]. L'éternelle jeunesse de Ganymède, la fugitive floraison et la triste vieillesse de Tithonos fournirent sans doute au poète l'occasion de comparer les diverses affections dont ils furent l'objet, de manière à représenter celle de Zeus comme plus noble et plus élevée, celle d'Aurore comme moins digne et moins belle.

Avec plus de clarté que le poète de Rhégium dont la manière et l'art conservent toujours quelque chose de surprenant et d'extraordinaire, nous apparaît Simonide dans la région clair-obscure de la lyrique grecque avant Pindare. Nous avons déjà vu le poète élégiaque et épigrammatique si distingué ; mais c'est ici le lieu de caractériser l'homme tout entier.

Simonide était né à Iulis dans l'île de Céos, laquelle était habitée par des Ioniens, vers la 56e ol. 1 (A. J. C. 556), s'il faut en croire son propre témoignage[2], et il vécut d'après l'indication la plus exacte, quatre-vingt-neuf ans, jusqu'à la 78e ol. 1 (A. J. C. 468). Il sortait d'une famille qui se vouait avec zèle au culte de la poésie et de la musique : lui-même est souvent cité comme philosophe et les sophistes le considéraient comme un prédécesseur dans leur art. Son grand-père paternel avait déjà eu une certaine réputation comme poète[3] ; le

[1] On puise cette notion du poème dans le scholiaste d'Apoll. de Rhodes III, 158, comparé à Nonnus *Dionys.*, XV, 278, éd. Gräfe.

[2] Dans l'épigramme chez Planudes, Jacobs, *Anthol. Pal. Append. Epigr.*, 79 (203, Schneidewin).

[3] *Marm. Par.*, ep. 49, d'après l'interprétation de Böckh, *Corp. Inscript.*, II, p. 319.

lyrique Bacchylide était fils de sa sœur; sa fille était mère de Simonide le jeune, celui qui est connu sous le nom du généalogiste, grâce à son ouvrage sur les généalogies (περὶ γενεαλογιῶν). Lui-même exerçait dans la ville de Carthée en Céos les fonctions de maître de chœur (χοροδιδάσκαλος) et le chorégion (χορηγεῖον) près du temple d'Apollon était son séjour habituel [1]. Ces fonctions étaient chez lui, ainsi que chez Stésichore, comme le sol sur lequel sa poésie prit racine et fleurit. La petite île de Céos était alors un point de réunion de beaucoup de distinction et la vie qu'on y menait pouvait bien donner à l'esprit dès sa jeunesse une direction élevée. Le génie vivace du peuple ionien était réglé ici, comme en peu d'autres endroits, par de rigides principes de tempérance et de morale (σωφροσύνη); on vantait comme excellentes les lois de Céos [2] et, bien que Prodicos le Céien soit compté parmi les sophistes combattus par Socrate, il passait cependant pour un homme d'une haute gravité morale et pour ami d'une vertueuse sagesse. Simonide apparaît aussi dans toute sa vie comme un ami de la sagesse, et ce n'est pas tant l'enthousiasme poétique qu'une culture variée et une direction élevée de l'esprit qui frappent tout d'abord et qui dominent dans sa poésie. On cite de lui un grand nombre d'ingénieux apophthegmes et de sages sentences, qui portent à

[1] Chaméléon dans Athén. X, p. 456 c. et suiv.
[2] *Æginetica* d'Otfr. Müller, p. 132.

peu près le même caractère que celles des sept sages. C'est ainsi qu'on attribuait et à Simonide et à Thalès la réponse infiniment dilatoire à la question : qu'est-ce que Dieu? Seulement chez l'un c'est Crésus, chez l'autre c'est Hiéron qui serait l'interrogateur. La sage modération de Simonide (ἡ Σιμωνίδου σωφροσύνη) [1] était devenue proverbiale; et partout dans ses poésies se révélaient une noble modestie, la conscience de la faiblesse humaine et la reconnaissance d'un pouvoir supérieur. On sait aussi que Simonide était cité pour avoir possédé et cultivé à un haut degré ces auxiliaires et ces artifices, destinés à venir en aide à la mémoire, et qu'on appelait l'art de la mnémonique.

On ne saurait disconvenir que, par la profondeur et la nouveauté des idées, par l'essor du sentiment poétique, Simonide ne le cède de beaucoup à son contemporain plus jeune, à Pindare; mais la tendance pratique de sa poésie, la sagesse de la vie qui s'y exprimait en s'alliant à de nobles sentiments, la manière fine et intelligente dont il traitait toutes les affaires des États et des souverains, en faisaient l'ami des hommes les plus puissants et les plus distingués de son temps. On ne connaît guère d'autre poète de l'antiquité qui ait joui d'autant d'autorité en son temps, et qui à l'occasion ait exercé autant d'influence sur la situation des puissances politiques. Il était parmi les poètes

[1] Aristide π. τοῦ παραφθ. III, p. 645. A. Cant. II, p. 510. Dind. Schneidewin, *Simonidis reliquiæ*, p. XXXIII.

qui se trouvaient près du Pisistratide Hipparque (ol. 63e, 2, A. J. C.; 527-66, 3, 514) et il en fut particulièrement estimé. Il était fort considéré dans les dynasties des Aleuades et des Scopades qui gouvernaient alors la Thessalie, soit indirectement, par l'autorité dont ils jouissaient dans les villes de Larisse et de Crannon, soit en qualité de rois du pays entier, et qui s'efforçaient, sinon d'adoucir réellement et d'ennoblir, du moins de couvrir d'un vernis de civilisation la nature grossière des Thessaliens, par l'hospitalité et la libéralité avec laquelle ils accueillaient surtout les poètes et les philosophes. On disait, à la vérité, qu'ils ne furent pas toujours également libéraux envers lui, et une anecdote célèbre raconte que Scopas ne voulut payer à Simonide que la moitié du salaire convenu, le renvoyant pour le reste aux Dioscures qu'il avait chantés dans son poème. Aussi les Dioscures auraient-ils sauvé le pieux poète lorsque le palais s'écroula sur la tête des Scopades attablés [1]. Dans les derniers temps de sa vie, nous rencontrons souvent Simonide en Sicile, surtout auprès des tyrans de Syracuse; et on voit par un récit des plus authentiques quelle y fut son autorité. Lorsque, après la mort de Gélon, une dispute

[1] Combien la critique de cette histoire fut déjà difficile dans l'antiquité, on le voit par Quintilien (*Instit.*. XI, 2, 11). Il est cependant certain que la famille des Scopades fut réellement frappée alors par un terrible malheur que Simonide chanta dans un thrène. Phavorin dans Stobée, *Serm.* CV, 62.

dangereuse éclata entre Hiéron de Syracuse et Théron d'Agrigente, autrefois amis et intimement unis, les tyrans étaient déjà en face l'un de l'autre sur les bords du Gélas, chacun à la tête d'une armée, et allaient vider leur querelle par les armes, si Simonide, étroitement lié avec chacun d'eux, comme Pindare, n'avait réussi à obtenir la paix et le renouvellement de leur amitié (ol. 76e, 1, A. C. 476). Mais c'est surtout dans les années qui virent les guerres médiques, que s'était manifestée la grande autorité dont jouit Simonide chez tous les Hellènes. On le trouve en commerce d'amitié avec Thémistocle, et avec Pausanias, le général spartiate; les Corinthiens briguèrent son témoignage pour leurs exploits dans la guerre d'indépendance; et ce fut lui, plus que tous les autres poètes, qui, soit sur la demande des cités, soit spontanément, s'appliqua à illustrer les hauts faits de cette guerre, non-seulement dans des épigrammes, mais encore dans des poèmes lyriques d'une certaine étendue. Tels sont le chant de louange, adressé aux héros tombés aux Thermopyles, les poèmes sur les batailles navales d'Artemisium et de Salamine, plusieurs élégies sur les guerriers morts sur le champ d'honneur, celle surtout aux combattants de Marathon dont il a été question plus haut.

A cette souplesse de l'esprit, et à cette culture si universelle que ces faits supposent chez Simonide, se joignait l'extrême facilité avec laquelle il exerçait son art. Il fut peut-être le poète lyrique le

plus fécond qu'eût vu la Grèce, quoique bien peu de ses productions soient parvenues à la postérité. Il remporta, — l'inscription d'un tableau votif en fait foi [1], — cinquante-six taureaux et trépieds dans les concours poétiques ; et cependant ces prix ne se distribuaient qu'aux fêtes publiques, à celle de Bacchus par exemple à Athènes, où Simonide (ol. 75e, 4, A. C. 476 au printemps) obtint la victoire par un chœur cyclique de cinquante hommes. Bien plus souvent cependant la muse de Simonide était à la solde des particuliers, elle fut la première qui vendit ses dons et se mit au service de la richesse, ainsi qu'on le lui reprocha tant de fois dans l'antiquité. Socrate déjà, dans Platon [2], observe que Simonide fut souvent obligé de louer un tyran ou quelque puissant, sans que son cœur lui eût dicté ses vers.

Parmi les chants que Simonide composait pour des fêtes publiques, il y avait des hymnes et des prières (κατευχαί) à toutes les divinités, des péans en l'honneur d'Apollon, des hyporchèmes, des dithyrambes, des parthénies. Dans les hyporchèmes il semble s'être surpassé lui-même, tant il possédait l'art de peindre, par les rhythmes et le choix des mots, les actions qu'il voulait représenter : il se vante lui-même de savoir bien unir et accommoder à la voix les mouvements assouplis de la danse [3]. Les dithyrambes n'étaient pas exclusivement consacrés à Dionysos, ainsi qu'on pourrait le croire si l'on ne songeait qu'à leur origine ; un dithyrambe de Simonide, intitulé Memnon, prouve même qu'on y traitait aussi des sujets héroïques [1]. Nous aurons encore occasion d'étudier de plus près en parlant de la tragédie, cette habitude d'appliquer à des héros des chants qui revenaient à Dionysos. Les poèmes que nous avons déjà cités et qui vantaient les morts des Thermopyles et les batailles navales contre les Perses, étaient aussi, selon toute probabilité, destinés à être récités aux fêtes publiques, célébrées en honneur de ces victoires.

[1] *Anthol. palat.*, VI, 213.
[2] *Protagoras*, p. 846, B.
[3] Plut. *Sympos.*, IX, 15, 2.

Parmi les poèmes que Simonide composa pour des particuliers, les plus curieux sont les épinicies et les thrènes. Les premiers étaient des chants que l'on débitait au festin en l'honneur des vainqueurs aux jeux sacrés, soit sur les lieux même de la lutte, soit au retour du triomphateur dans la patrie. Ils ne reçurent que vers cette époque leur forme savante grâce aux poètes de chœurs : car, jusque-là, quelques vers, comme ceux d'Archiloque, avaient suffi à cet effet. Les épinicies de Simonide et de Pindare sont donc à peu près contemporains de l'érection de statues en honneur des vainqueurs : car cet usage ne devint guère général que vers la 60e ol. (A. C. 540), surtout au temps de la guerre des Perses, où les maîtres les plus distingués des écoles d'Égine et de Sicyone s'y consacrèrent. L'arrangement de ces épinicies de Simo-

[1] Strabon, XV. p. 728, B.

nide est sans doute le même ou presque le même que dans ceux de Pindare que nous analyserons plus bas. Ici comme là on rattachait à l'éloge des vainqueurs l'illustration des héros de la légende, celles des Dioscures par exemple dans l'épinicion de Scopas. Dans les uns et dans les autres on appliquait des considérations générales et des sentences à la situation particulière du vainqueur. C'es ainsi que, dans ce même chant de Scopas, le poète développait cette thèse générale qu'une bonté toujours égale revient aux dieux seuls; que l'homme n'est ni absolument bon, ni absolument mauvais, que seulement, dans un cas donné, il peut faire une bonne action, si les dieux lui accordent cette faveur. Aussi, y blâme-t-il comme trop exigeante la devise de Pittacos : « Il est difficile d'être bon ; » sans doute pour excuser la vie, nullement irréprochable, du souverain victorieux [1]. On ferait tort à Simonide en supposant qu'il fit violence à ses convictions pour offrir des hommages commandés et payés : c'est là plutôt un trait de la manière douce et humaine, un peu lâche aussi et facile des Ioniens de juger les choses de l'ordre moral [2], tandis que chez les Doriens, en partie même chez les Eoliens, la législation et les mœurs imposaient à l'homme des exigences plus sévères.

[1] V. ce plus grand des fragments de Simonide dans Platon (*Protag.* p. 339 et suiv.). Ἄνδρα ἀγαθὸν γενέσθαι signifie se montrer bon dans un cas donné, agir bien.

[2] C'est ce qui est contesté par Ranke dans sa critique de cet ouvrage, *Gött. Anzeiger*, 1842.St. 55-57, p. 562. E. M.

Les épinicies de Simonide semblent s'être principalement distingués de ceux de Pindare en ce que le premier de ces poètes s'arrêtait davantage à la victoire même, et peignait, d'une façon plus circonstanciée, la manière dont elle avait été remportée, tandis que Pindare passe rapidement sur ces détails et s'élève dès le début à des hauteurs plus grandes. Dans un chant de ce genre que Simonide composa pour Léophron, fils du tyran Anaxilas, et gouverneur de Rhégium [1], et qui devait illustrer la victoire d'un attelage de mules (ἀπήνη), le poète salue dès l'exorde les animaux vainqueurs, en taisant habilement leur origine moins noble et en insistant sur celle qui était plus relevée : « Je vous salue, ô nobles filles des chevaux aux pieds rapides comme la tempête. » Souvent aussi Simonide se permettait dans ses chants un

[1] Comme l'historique est ici difficile à saisir, je fais remarquer rapidement qu'Anaxilas fut tyran de Rhégium et de Messène (Zancle) depuis ol. 71e, 3 (494) environ, et qu'il résidait dans cette dernière ville, tandis que Léophron administrait la première en qualité de gouverneur. Mais lorsque Anaxilas mourut, ol. 76e, 1 (476), Léophron, le fils aîné, lui succéda dans la capitale, Messène, tandis que l'affranchi Micythos devait administrer Rhégium comme lieutenant au nom des fils cadets ; mais il fut bientôt forcé par les circonstances à renoncer à ces fonctions. Cette exposition est fondée sur Hérodote, VII; 170. Diodore, VI, 48 et suiv. 66. Héracl. Pont. *Pol.*, 25. Denys d'Hal. *Exc.*, p. 539, Vales. Denys d'Hal., XIX, 4, Mai ; Athénée, I, p. 3. Pausanias, V, 26, 3. Schol. Pind. *Pyth.*, II, 34. Justin, IV, 2; XXI, 3 Macrobe, *Sat.*, I, 11. La victoire olympique de Léophron que d'autres attribuent à Anaxilas lui-même, tombe nécessairement avant la 76e ol. 1 (476).

style presque plaisant, tel que semblait l'admettre un poème qui devait se chanter dans un repas joyeux. C'est ainsi que dans l'épinicion en l'honneur de l'Athénien qui avait vaincu, dans la lutte à Olympie, Crios l'Éginète, il jouait avec le nom du vaincu : « Le bélier (ὁ Κριὸς) ne s'est pas mal laissé tondre, lorsqu'il vint dans la superbe pépinière, sanctuaire de Zeus [1]. »

Mait c'est surtout dans les chants de deuil (θρῆνοι), comme nous l'avons vu à propos des élégies, que se distinguait Simonide. Son affaire était, ainsi que le dit un critique ancien, non de pleurer d'une façon sublime, comme Pindare, mais d'une manière touchante [2]. Tandis que Pindare dans l'essor grandiose de son âme, vantait les morts pour leur carrière terrestre noblement parcourue et pour la gloire qui leur était réservée dans une autre vie, Simonide s'abandonnait aux sentiments tout humains de la douleur à la vue d'une existence anéantie et du regret des survivants ; s'il cherchait des consolations, il les trouvait plutôt, à la manière des élégiaques ioniens, dans la caducité générale et dans les misères de la vie humaine. Les plus célèbres de ces poèmes de Simonide étaient les chants funèbres en honneur des Scopades qui

[1] C'est ainsi qu'il faut entendre les mots : Ἐπέξαθ' ὁ Κριὸς οὐκ ἀεικέως, ainsi que le prouve la manière dont Aristophane (*Nuées*, 1355) indique le sujet du poème que l'on chantait à Athènes aux banquets comme scolion patriotique. Le concours doit être placé dans la 70e ol. 500.

[2] Τὸ οἰκίζεσθαι μὴ μεγαλοπρεπῶς, ὡς Πίνδαρος, ἀλλὰ παθητικῶς. Denys d'Halic., *Cens. vett. script.*, II, 6, p. 420, R.

avaient péri dans un accident, et de l'Aleuade Antioche, fils d'Echécratide [1]. C'est aussi à un de ces thrènes qu'est très-certainement empruntée la célèbre plainte de Danaé qui, enfermée dans le coffre avec son fils Persée, vante l'enfant dormant d'un sommeil insouciant, au milieu des sifflements de la tempête, avec des pensées et des paroles où l'amour maternel et la résignation s'expriment de la façon la plus gracieuse et la plus touchante [2].

C'était en général le genre de Simonide, non pas d'effleurer les pensées et les sentiments ainsi que Pindare le fait parfois avec sa richesse débordante, mais de les développer, d'en peindre les détails avec soin et délicatesse [3] et de leur faire lancer par mille facettes à la fois une lumière miroitante, pareille à celle d'un diamant taillé en brillant. Qu'on prenne un passage, le fragment par exemple du chant en l'honneur des morts des Thermopyles :
« Ceux qui sont morts aux Thermopyles ont un
« sort glorieux, une belle destinée, la tombe pour
« autel, le souvenir au lieu de lamentations et des
« éloges en place de deuil. L'épitaphe des *hommes*
« *braves*, ni la mousse envahissante, ni le temps
« qui dompte tout, ne l'obscurciront. Dans leur

[1] C'est le fils de cet Echécratide dont il a été question à propos d'Anacréon (chap. XIII) et le frère aîné d'Oreste.

[2] Denys d'Hal., *de Verb. comp.*, 26; fragm., 7, Gaisford ; 50, Schneidewin.

[3] Simonide appelait lui-même la poésie une peinture parlante, Plat., *de Glor. Athen.*, 3 ; et c'est, pour le dire en passant, à la réfutation de cet axiome qu'est consacré le célèbre *Laocoon* de Lessing. K. H.

« chambre souterraine est venue habiter la gloire « de l'Hellade; et Léonidas, le roi de Sparte, en « témoigne par l'ornement sublime et la renom- « mée éternelle de vertu qu'il a laissée[1]. » Que l'on analyse ce passage, et on verra de quelle main de maître le poète y retourne en tous sens et éclaire de mille jours cette simple et unique pensée : la gloire de la grande action devant laquelle tout deuil disparaît. On reconnaîtra, jusque dans la faible traduction en prose d'un autre fragment, cette sorte de peinture qui conduit naturellement à une liaison facile et agréable des pensées, tout ce style gracieux et éloquent de Simonide qui se distingue si nettement de celui de Pindare. Il est emprunté à l'éloge d'un vainqueur dans le pentathle (joute en cinq exercices divers) et fait allusion à Orphée[2]. « Des oiseaux innombrables voltigeaient au-dessus de sa tête, et, se dressant, les poissons bondissaient sur les flots sombres en entendant ce beau chant ; pas même un souffle de vent qui eût pu secouer le feuillage ne se levait et n'empêchait la voix de miel de parvenir, en se répandant, aux oreilles des mortels : comme lorsque Zeus dans la lune d'hiver donne quinze jours — que les habitants de la terre appellent le calme des vents — temps sacré de la couvée des alcyons au plumage diapré. » Tout, chez Simonide, est dans la plus parfaite harmonie avec cette composition,

[1] Diodore, XI, 11 ; *Fragm.*, 16, Gaisf. ; 9, Schneidewin.
[2] *Fragm.*, 18 ; Schneidewin.

lisse et polie comme une glace : le choix des mots, à la vérité, vise toujours à la noblesse et à la grâce, mais, à tout prendre, il s'éloigne moins que le style de Pindare, du langage de la vie ordinaire ; et sa manière de traiter les rhythmes se distingue de celle du poète thébain par une préférence marquée pour des mesures légères et coulantes, surtout pour des vers logaédiques, et par des principes moins sévères dans l'exécution de certains mètres.

Bacchylide, le neveu de Simonide, se rattache de près à l'exemple et à la manière de son oncle. Son apogée coïncide encore avec la vieillesse de Simonide, puisqu'il vécut avec lui auprès d'Hiéron à Syracuse. Les autres circonstances de sa vie sont peu connues. Mais les appréciations des critiques anciens dont l'un, Denys, insiste sur la correction irréprochable et l'élégance continue, comme caractères dominants de Bacchylide, ces appréciations prouvent que sa poésie ne fut qu'une branche de celle de Simonide, cultivée avec beaucoup de délicatesse et de grâce. Cependant sa manière et son art s'attachaient davantage aux charmes de la vie privée, à l'amour et au vin ; il paraît avoir eu plus de grâce sensuelle et moins d'élévation morale que son maître lui-même. C'est ainsi qu'on trouve dans les genres de poésie chorale qu'il cultivait, en dehors de ceux que pratiquaient Simonide et Pindare, des chants érotiques où il peint entre autres une belle jeune fille qui dans le jeu du *cottabos*, levant son bras blanc,

envoie aux jeunes hommes les gouttes de vin [1], ce qui ne convient qu'à une hétaïre qui prend part au banquet des hommes. En d'autres poèmes que l'on chantait très probablement pour égayer le festin, et qui sont une sorte de transformation des scolies en chants de chœurs, voici comment il vante le vin : « Une douce violence sort de la coupe et adoucit l'âme ; en même temps le cœur est ébranlé par l'attente de l'amour qui est mêlé aux dons de Dionysos. Les pensées des hommes prennent un grand essor, d'emblée elles renversent les créneaux et les murs des villes et se créent seules souveraines de tous les humains. D'or et d'ivoire rayonnent les maisons ; des navires qui portent le blé dans leurs flancs, amènent d'Égypte, par delà la mer étincelante, l'abondance des richesses. A ces hauteurs aspire l'âme du buveur [2]. » On remarquera bien ici le développement soigné et brillant qui est propre à l'école de Simonide : il se retrouve dans tous les fragments un peu étendus de Bacchylide

[1] *Athénée*, XI, p. 782, E. XV, p. 667 ; *Fragm.*, 23, éd. Neue.

[2] *Athénée*, II, p. 39 ; *Fragm.*, 26, Neue. — Le poème se compose de petites strophes de mesure dorienne qu'on doit ramener à ce mètre :

´– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ – –
´– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´– ⏑ – ⏓
´– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´– ⏑ – –
´– ⏑ – ⏓ ´– ⏑ – ⏓ ´– ⏑ ⏓

A cela il n'y a rien à changer si ce n'est ce qui a déjà été corrigé par d'autres raisons ; seulement v. 6 pour αὐτός il faut lire αὐτόθι : tout d'abord, d'emblée.

parmi lesquels nous ne relevons que l'éloge de la paix, puisque c'est un modèle du genre : « Aux mortels la sublime Irène (la paix) donne la richesse ; pour eux elle enfante les fleurs des chants aux voix de miel. Sur des autels artistement travaillés brûlent en flammes d'or et en l'honneur des dieux les cuisses des génisses et des brebis à la laine épaisse. Les adolescents n'ont à cœur qu'exercices du gymnase, jeu de flûte, repas bruyants (αὐλοὶ καὶ κῶμοι). Mais dans les courroies ferrées des boucliers les noires araignées établissent leur métier de tisserand et la rouille ronge les fers de lance recourbés et les épées à double tranchant. On n'entend plus le bruit des trompettes d'airain ; et le sommeil bienfaisant qui conserve et réconforte notre âme, ne fuit point, effarouché, nos paupières. De joyeux festins les rues sont remplies et on entend résonner des chants en l'honneur de beaux adolescents [1]. » Qui ne reconnaît là une âme se plaisant à développer avec amour ces images de gaîté et d'agrément, à les peindre dans tous leurs traits, sans approfondir les choses plus que ne le comporte la manière de voir commune aux hommes. Bacchylide, tout comme Simonide, transporte dans le lyrisme choral toute la longueur aisée de l'élégie, bien qu'il n'ait point lui-même composé d'élégies et qu'il ne se rattache à son oncle que comme poète épigrammatique. Les réflexions qu'il mêle en grand nombre à ces poèmes lyriques tien-

[1] Stobée, *Serm.*, LIII, p. 209, Grotius ; *Fragm.*, 12, Neue.

nent aussi beaucoup du ton de l'élégie ionienne. Ce ne sont partout qu'observations sur les misères de la vie humaine, l'instabilité de la fortune, la nécessité d'accepter ce qui est inévitable, et de se dégager de tous les inutiles soucis.

La versification de Bacchylide est en général très simple. Les neuf dixièmes de ses poèmes étaient, à en juger d'après les fragments, composés de lignes dactyliques et de dipodies trochaïques, telles que nous les trouvons aussi chez Pindare dans les chants qui suivaient l'harmonie dorienne. Seulement Bacchylide traitait cette mesure avec plus de légèreté, en admettant plus souvent, en préférant même parfois la syllabe brève là où elle ne devait remplacer la longue qu'à la rigueur. On trouve chez lui des vers trochaïques d'une grâce charmante, mais souvent aussi, on doit bien en convenir, d'une certaine mollesse efféminée :

> Il n'y a point ici de bœufs rôtis, ni de l'or, ni des tapis de pourpre, mais des cœurs aimables,
> Et le charme des muses et le doux vin dans des coupes de mesure béotienne [1] :

dit le fragment d'un chant religieux qui invitait les Dioscures, à une fête donnée aux étrangers (ξένια).

[1] *Athénée* XI, p. 500, B. ; *Fragm.*, 27, Neue. — C'est pour donner un échantillon de la versification que Müller traduit en vers ce passage. La langue française ne pouvant rendre les mesures antiques, je donne ici les vers grecs :

Οὐ βοῶν πάρεστι σώματ' οὔτε χρυσός, οὔτε πορφύρεοι τάπητες, ἀλλὰ θυμὸς εὐμενής,
Μοῦσά τε γλυκεῖα καὶ Βοιωτίοισιν ἐν σκύφοισιν οἶνος ἡδύς.

K. H.

Quelle différence avec l'hymne de Pindare (3[me] *ol.*), qui illustre une de ces fêtes des Dioscures, célébrée par Théron à Agrigente !

L'estime générale dont Simonide et Bacchylide jouissaient en Grèce, et le mérite incontestable de leur poésie, n'empêchaient pas qu'on ne suivît des voies différentes et que de nouveaux styles lyriques ne se produisissent. On cite comme un des rivaux de Simonide, pendant son séjour à Athènes, Lasos d'Hermione dont Hipparque paraît avoir fait grand cas [1] ; mais il est difficile de déterminer, d'après les rares renseignements que nous possédons sur ce maître, le point exact par où ils se séparaient. Lasos était principalement poète dithyrambique ; il introduisit le premier à Athènes les concours de dithyrambes [2], très probablement vers la 68[e] ol. (508) [3]. Il affectionnait tellement ce genre qu'il donna aux rhythmes de tous ses poèmes, quels qu'ils fussent, un accent dithyrambique et une allure plus libre, soutenue encore par la richesse mélodique des flûtes qu'il employait de préférence [4]. Il était en même temps théoricien dans son art : il fit sur les lois de la musique des recherches dont les musiciens de l'époque suivante ont conservé plusieurs résultats ;

[1] Aristoph., *Guêpes*, 1401 ; cf. Hérodote, VII, 6.
[2] Scholies d'Aristoph., l. c.
[3] La notice du *Marm. Par.* ep., 46, semble en effet se rapporter aux chœurs cycliques.
[4] Plutarque, *de Mus.*, 29, confirmé par le fragment d'un hymne de Lasos à Déméter, *Athénée*, XIV, p. 624. E. Cf., sur lui, Schneidewin, *de Laso Hermion.* Gött., 1843.

il enseigna la poésie lyrique à Pindare. Il est fort possible que ces études l'égarèrent et l'induisirent à traiter les rhythmes et les sons des mots avec trop de raffinement artificiel. C'est ainsi qu'il composa des poèmes sans S (ᾠδαὶ ἄσιγμοι) où cette consonne sifflante était partout évitée, comme peu harmonieuse.

Un talent fort original fut celui du Rhodien Timocréon qui, à la fois poète et athlète vigoureux, transporta dans la poésie l'ardeur guerrière de la palestre. C'est la haine politique qu'il nourrit contre Thémistocle, et l'inimitié privée qu'il entretint contre Simonide qui l'ont rendu particulièrement célèbre dans l'antiquité. Il attaque avec amertume dans un de ses fragments [1] l'homme d'Etat athénien pour l'arbitraire avec lequel il a gouverné les îles, ramené les exilés et expulsé d'autres, parmi lesquels le poète lui-même, à ce qu'on assure. C'est avec les mesures lourdes et pompeuses de l'harmonie dorienne qu'il combat ses adversaires comme avec des catapultes, quoiqu'il ait composé aussi des distiques élégiaques et des vers de mètres éoliens ; et on ne peut nier que ses reproches puisent une certaine force dans cette dignité grandiose de l'expression et de la forme. Quant au poète de Céos, Timocréon semble surtout l'avoir persiflé et parodié à propos de certaines puérilités artificielles de son style, comme lorsque Simonide exprime la même pensée par les mêmes paroles simplement

[1] Plutarque, *Thémistocle*, 21.

transposées, d'abord dans un hexamètre, puis dans un tétramètre trochaïque [1].

L'opposition où l'on voit Pindare avec Simonide et Bacchylide, porte un caractère bien plus élevé. Bien que le désir de jouir d'une autorité plus grande, auprès du tyran syracusain Hiéron, et auprès de Théron d'Agrigente puisse avoir envenimé le désaccord qui existait entre ces poètes, la vraie cause de cette inimitié est plus profonde ; elle tient à l'esprit même dans lequel les poëtes de Céos et le Thébain cultivaient la poésie. La lutte qui en résulta, avec une sorte de nécessité, ne fait de tort ni à l'une ni à l'autre des parties. Les commentateurs anciens de Pindare expliquent un grand nombre de passages par cette hostilité [2] ; ce sont toujours des phrases où Pindare vante la vraie sagesse comme un don de la nature, une force émanée de l'esprit, à laquelle on ne saurait comparer une science apprise ; parfois aussi ce sont des paroles qui représentent l'invention spontanée comme ce qu'il y a de plus élevé et qui exigent des nouveautés jusque dans les récits légendaires, tandis que d'autres poètes croyaient devoir rester fidèles à la tradition. C'est en ces cas que Simonide s'écrie : « Le vin nouveau ne doit pas rabais-

[1] *Anthol. palat.*, XIII, 30. Cf. sur cette inimitié Diog. Laërce, II, 46 ; et Suidas au mot Τιμοκρέων. La citation de Simonide et de Timocréon chez Walz, *Rhet. Græc.*, II. p. 10, se rattache probablement aussi à cette querelle.

[2] *Ol.* 2. 86 (154) ; 9, 48 (74). *Pyth..*, 2, 52 (97) et ailleurs. *Nem.*, 3, 80 (143) ; 4, 37 (60). *Isthm.*, 2, 6 (10).

ser le don de la vigne de l'année précédente ; ce récit est puéril ; » et Bacchylide : « Si quelqu'un pense autrement, le chemin est large, » et ailleurs, « l'un est sage grâce à l'autre, depuis les temps jadis et aujourd'hui ; car il n'est point aisé d'ouvrir les portes de poésies nouvelles [1]. »

CHAPITRE XV

PINDARE

Pindare naquit au printemps de l'année 522 av. J.-C. (Ol. 64, 3) Il se trouvait par conséquent à la force de l'âge quand Xercès porta la guerre en Grèce et lorsque se livrèrent les batailles des Thermopyles et de Salamine. Il avait accompli en même temps la moitié de sa propre existence, puisque, d'après toutes les probabilités, il atteignit l'âge de quatre-vingts ans [2]. Il appartient donc en plein

[1] Plut., *Num.*, 4 ; *Fragm.*, 37 ed. Neue. Clément Strom., V, p. 687. Pott. *Fragm.*, 13, Neue.

[2] Je renvoie aux recherches sur la vie de Pindare qui se trouvent dans le Pindare de Böckh, III, p. 12. Il faut y ajouter comme source l'introduction d'Eustathe à son commentaire pindarique dans les *Eustathii opuscula* ; ed. L. Tafel, 1832, p. 53 (*Eustathii proem. comm. Pindar.* ; ed. Schneidewin, 1837.) (Cf. aussi Schneidewin, *de Vita et scriptis Pindari* dans l'édition de Dissen qu'il a publiée après la mort de ce savant, Gothæ, 1843, et Fy. Mommsen, *Pindaros*. Kiel 1845. E. M.)

à cette époque de la vie du peuple grec que l'on peut appeler la maturité de la jeunesse et le début de l'âge viril. Une énergie concentrée et enthousiaste, un ardent esprit d'entreprise, qui ne furent point dépassés, s'unissaient au goût passionné de culture élevée, de vérité philosophique et de beauté idéale, qui promettait, qui produisait déjà les plus beaux fruits. Cependant, bien qu'il fût le contemporain d'Eschyle et qu'il admirât l'essor guerrier de « la brillante Athènes, digne d'être chantée, ferme pilier de la Grèce, » la civilisation particulière, qui se développa à Athènes après les guerres médiques, resta pour ainsi dire étrangère à Pindare. Les sources, où il avait puisé sa nourriture intellectuelle, appartiennent à l'âge précédent et à la Grèce éolo-dorienne. Aussi le séparons-nous de son contemporain Eschyle en plaçant celui-ci sur le seuil de la nouvelle période littéraire, tandis que nous mettons Pindare au terme de la période antérieure.

C'est un village du territoire de Thèbes, la plus importante des villes béotiennes, c'est le village de Cynocéphales qui donna le jour à Pindare. Depuis longtemps déjà la voix des chantres piériens, depuis longtemps celle des poètes épiques de l'école d'Hésiode se taisaient en Béotie : toutefois on y rencontrait encore beaucoup de goût pour la musique et la poésie qui, ici comme ailleurs, avait suivi le courant de l'époque en devenant lyrique et chorale. La gloire qu'acquirent en ce pays, lors de la jeunesse de Pindare, deux femmes, Myrtis et

Corinne, prouve combien on y cultivait ces arts. Toutes deux étaient les rivales poétiques de Pindare : Myrtis lui disputa le prix aux jeux publics et, bien que Corinne dise : « Je ne puis approuver que Myrtis à la voix mélodieuse, Myrtis qui est femme, soit entrée en lice avec Pindare[1], » la gloire grandissante du poète semble avoir excité sa jalousie ; car elle paraît l'avoir souvent provoqué elle-même dans les *agones* et on dit qu'elle le vainquit cinq fois[2]. Pausanias le voyageur vit encore à Tanagra, ville natale de Corinne, un tableau où la poétesse est représentée se ceignant le front d'un bandeau triomphal, gagné dans un combat contre Pindare. Il suppose qu'elle dut cette victoire, moins à la supériorité de ses poésies, qu'à sa beauté éblouissante et au dialecte béotien dont elle se servit, dialecte plus familier aux juges du combat. Cependant Corinne ne fut pas seulement la rivale, elle fut aussi la conseillère du jeune Pindare. Elle l'engagea, dit-on, à orner ses poèmes de récits mythiques ; mais lorsqu'un jour il lui présenta un hymne dont les six premiers vers (qui nous sont conservés) touchaient à presque toute la mythologie thébaine, elle lui dit en souriant : « Il faut semer de la main, et non à plein sac. » — Nous possédons cependant trop peu de vers de Corinne pour porter un jugement sur sa manière et sur son talent. Les fragments conservés se rapportent presque tous à des sujets mythologiques, notamment à des héroïnes de la légende béotienne. Ce fait, ainsi que sa rivalité avec Pindare, tendrait à prouver qu'elle doit être comptée parmi les maîtres de la poésie chorale, plutôt que parmi les poètes lyriques de l'école lesbienne.

[1] Voici le passage dans le dialecte de Corinne :

> Μέμφομη δὲ κὴ λιγουρὰν Μούρτιδ' ἰώνγα,
> Ὅτι βάνα φοῦσ' ἔβα Πινδάροιο ποτ' ἔριν.

Apollonius, *de Pronom*, p. 324, B.

[2] Elien, *V. H.* XIII, 25.

La famille même de Pindare semble avoir cultivé les arts : du moins croit-on pouvoir conclure des biographies anciennes que le père (ou l'oncle) du poète fut joueur de flûte. Cet instrument, nous l'avons dit à plusieurs reprises, avait été importé d'Asie Mineure en Grèce[1]. Aussi Pindare avait-il près de sa maison à Thèbes un petit sanctuaire consacré à la mère des dieux et à Pan, c'est-à-dire aux divinités phrygiennes en honneur desquelles avaient été chantés, dit-on, les premiers hymnes accompagnés de la flûte[2]. Les Béotiens en particulier avaient acclimaté de bonne heure chez eux le jeu de flûte ; le lac Copaïs fournissait d'excellents roseaux et le culte de Bacchus, que l'on disait originaire de Thèbes, s'accommodait fort bien de ce genre de musique bruyante et très-variée. Aussi les premiers grands virtuoses sur la flûte sont-ils béotiens, tandis qu'à Athènes cet instrument ne devint d'un usage général qu'après les guerres médi-

[1] *Pyth.* III, 76 (137).
[2] *Marm. Par.* ep. 10.

ques, lorsque le goût des nouveautés en matière d'art s'y fut introduit [1].

Pindare s'éleva de bonne heure et dès sa première jeunesse au-dessus de cette sphère de musicien de fête, au-dessus même du niveau des poètes de réputation purement locale. Il prit des leçons de Lasos d'Hermione, distingué comme poète, mais plus remarquable encore dans la théorie de la poésie et de la musique. Faisant de ces arts l'affaire exclusive de sa vie (on l'appelait μουσοποιός comme Sappho), n'étant que poète et musicien, Pindare étendit bientôt le cercle de son activité poétique sur la nation toute entière : il acceptait des commandes de poésie chorale des côtés les plus divers. A peine âgé de vingt ans, il composa un chant de triomphe pour un enfant thessalien de la famille des Aleuades [2] : bientôt après, nous le trouvons occupé de la même façon pour les souverains siciliens, Hiéron de Syracuse et Théron d'Agrigente, pour le roi de Cyrène Arcésilaos, pour celui de Macédoine Amynte, enfin pour les villes libres de la Grèce. La différence des races auxquelles appartenaient ceux qu'il célébrait, n'avait aucune influence sur ces rapports : les États ioniens aimaient et honoraient aussi bien que les villes éoliennes son art et sa personne ; les Athéniens le décrétèrent hôte public (πρόξενος) et les habitants de Céos firent composer par lui

[1] Aristote, *Pol.* VIII, 6.
[2] *Pyth.* X, composée ol. 69°, 3 (502).

un chant de procession (προσόδιον), bien qu'ils possédassent Simonide et Bacchylide.

Il ne faudrait cependant pas considérer Pindare comme un vulgaire poète à gages, toujours prêt à chanter l'éloge de celui dont il mange le pain. Sans doute il acceptait de l'argent et des présents pour ses poèmes, conformément à l'usage général, introduit par Simonide : mais ces poèmes n'en sont pas moins l'expression de sa conviction intime et de ses sentiments les plus personnels. Il n'emploie nullement des couleurs trop vives dans la peinture de la vertu et de la fortune : et il n'hésite point à toucher aux ombres, souvent pour consoler, mais parfois aussi pour avertir et pour exhorter. Telle est sa position vis-à-vis du puissant Hiéron qui joignait à beaucoup de qualités nobles et grandes une avarice et une ambition effrénées, que ses courtisans flatteurs savaient fort bien exploiter pour le décider à des mesures odieuses. Pindare lui recommande la clémence et la bonté ; il l'exhorte au calme de l'âme, au contentement, à une modeste sérénité : « Sois seulement ce que tu sais être : sans doute le singe est *beau, bien beau* dans le conte de l'enfant ; mais Rhadamanthe jouit du bonheur suprême, parce qu'il a récolté les vrais fruits de l'âme et qu'il n'a pas nourri son esprit des illusions dont l'art des flatteurs poursuit l'homme. Les menées des calomniateurs sont un malheur presque inévitable pour celui qu'ils trompent aussi bien que pour celui qu'ils calomnient, car ils ressemblent dans leurs voies et détours aux

renards rusés [1]. » C'est du même ton noble, franc et viril qu'il parle au souverain de Cyrène, Arcésilas IV, dont la dureté tyrannique devait causer la perte de sa dynastie, et qui retenait alors un des plus nobles Cyrénéens, Damophile, dans un exil immérité. « Maintenant use de la pénétration d'Œdipe. Si quelqu'un d'une hache tranchante coupe les branches d'un chêne superbe et mutile ainsi sa taille majestueuse, c'en est fait de sa fleur, il est vrai ; mais il saura encore montrer sa vigueur, soit quand il est dévoré par le feu de l'hiver, soit que, arraché à sa place natale dans la forêt, il remplisse un service pénible, dressé en colonne dans le palais du souverain étranger [2]... Tu es appelé à être le médecin du pays ; Péan t'honore ; il est donc de ton devoir de soigner d'une main légère la blessure envenimée. Car troubler une ville est aisé même pour le faible ; mais il est difficile d'y rétablir l'ordre à moins que soudain un dieu ne montre la bonne voie à ceux qui dirigent l'État. La faveur et la gratitude t'attendent ; gagne sur toi d'appliquer tout ton zèle à la riche Cyrène. »

Voilà le caractère noble et digne de la position de Pindare vis-à-vis de ces princes ; voilà com-

[1] *Pyth.* II, 72 (131). Pindare composa ce chant à Thèbes, mais sans doute après avoir déjà fait la connaissance personnelle d'Hiéron.

[2] *Pyth.* IV, 264 (469) et suiv. Le chêne de cette énigme est l'État de Cyrène, les branches les nobles bannis ; le feu d'hiver l'insurrection, le palais du souverain étranger un empire conquérant, la Perse en particulier. E. M.

ment il observe le principe, tant de fois proclamé par lui, que la droiture et la sincérité ne sont jamais déplacées. Cependant, les rapports de Pindare avec les grands de son époque, semblent s'être bornés exclusivement à la poésie et n'avoir pris d'autre forme que la forme poétique. Nous ne le trouvons point, comme Simonide, dans le commerce quotidien des rois et des hommes d'État, en qualité de conseiller et d'ami : il ne joue aucun rôle dans la vie publique ou aux cours de ce temps. Même dans les guerres médiques, son nom ne brille pas comme celui de Simonide ; il est vrai que ses concitoyens, les Thébains, avec la moitié du peuple grec, tenaient malheureusement du côté des Perses, tandis que le génie de la liberté, et partant la victoire suivirent l'autre moitié. Toutefois, même dans ces circonstances si embarrassantes, le caractère noble et beau de la muse pindarique ne se dément pas. Elle n'essaye pas, il est vrai, — ce qui ne pouvait guère être sa tâche — de gagner les Thébains à la cause de la liberté ; mais lorsque, durant la guerre, la discorde intestine et des luttes de parti menaçaient de perdre complétement la ville, Pindare exhorta ses concitoyens à la concorde et à la paix [1] ; et, la guerre terminée, il exprime ouvertement dans les poèmes destinés aux Éginètes et aux Athéniens, son admiration pour l'héroïsme des vainqueurs. Dans un chant, composé peu de mois après la red-

[1] Polybe, IV, 31, 5. *Fragm. inc.*, 125, Böckh.

dition de Thèbes, à l'armée alliée des Grecs, son âme semble profondément émue par le malheur de sa ville natale ; il revient cependant avec plaisir à la poésie, puisque, après tout, les Grecs sont délivrés d'un grand péril et qu'un dieu a détourné de leur tête le rocher de Tantale. Le poète espère que la liberté réparera tous les malheurs et s'adresse avec une aimable confiance à Égine, parente de Thèbes, d'après d'antiques légendes, et dont l'intervention auprès des Péloponésiens pourrait bien relever la capitale humiliée de la Béotie[1].

Voilà ce que nous savons de plus important des circonstances extérieures de la vie de Pindare et de ses relations avec ses contemporains ; nous allons étudier le poète et l'observer, autant que possible, dans l'atelier même de son travail poétique, si nous pouvons nous exprimer ainsi. L'unique genre qui nous puisse donner une idée nette de tout l'art de Pindare, sont les chants de triomphe ou *épinicies*. Il s'est distingué également, il est vrai, dans tous les genres de poésie chorale que nous avons mentionnés ; il a composé des hymnes aux dieux, des péans et des dithyrambes, appartenant à certains cultes déterminés, des chants de procession (προσόδια) des chants de vierges (παρθένεια), des airs de danse et de mimique (ὑπορχήματα), des chansons de table (σκόλια), des chants funèbres (θρῆνοι), des panégyriques de princes (ἐγκώμια), genre assez analogue aux épinicies ; et

[1] Dans l'hiver de l'olympiade 75e, 2.

l'antiquité, ainsi que le prouvent les nombreuses citations de passages isolés, estimaient ces sortes de poèmes de Pindare autant que les hymnes de victoire. Horace lui-même, dans une ode bien connue, insiste, en énumérant les divers genres de poésies pindariques, d'abord sur les dithyrambes, ensuite sur les hymnes et en troisième lieu seulement sur les épinicies et thrènes. Cependant, on ne peut guère douter que c'est grâce à des qualités évidentes que les épinicies ont été tant multipliés par les copistes des derniers temps de l'antiquité et qu'ils ont échappé à la perte qui a frappé tout le reste de la poésie lyrique des Grecs. En tous cas, ces chants de triomphe, par l'abondance des pensées, par l'art exquis de la composition, par la variété du style, tantôt sévère et grave, tantôt serein et léger, rappelant les uns des hymnes et des péans, les autres des scolies et des hyporchèmes, ces chants sont encore ce qui pouvait le mieux nous dédommager de la perte de tous les autres genres.

Représentons-nous aussi rapidement que possible les circonstances qui motivaient un chant de triomphe et en accompagnaient la récitation. Une victoire vient d'être remportée dans un combat solennel, la plupart du temps dans un des quatre grands jeux, renommés auprès de la nation entière [1], soit par la rapidité des chevaux, soit par la

[1] Les jeux olympiques, pythiques, néméens, isthmiques. Tous les épinicies n'appartiennent cependant pas à ces jeux : car la *Pythienne* II n'est point composée pour la fête des Pythi-

force et l'adresse du corps humain, soit enfin par l'habileté musicale [1]. Une victoire pareille qui couvrait d'une grande gloire non-seulement le vainqueur, mais toute sa famille, toute sa ville natale même, exigeait une célébration. Cette fête pouvait être organisée par les amis du vainqueur immédiatement et sur le théâtre même de la victoire; par exemple à Olympie, quand le soir après la clôture des combats, tout le sanctuaire éclairé par la pleine lune, résonnait de joyeux chants de table à la manière des *encomies* [2] ; ou bien on ne la célébrait qu'au retour solennel dans la patrie, pour la répéter en commémoration pendant de longues années [3]. Pareille solennité avait toujours un caractère religieux ; souvent elle commençait par des processions à des autels, à des temples, soit au lieu des jeux, soit dans la patrie. Ensuite, après avoir sacrifié aux dieux, près du sanctuaire ou

ques, mais se rapporte très-probablement aux jeux d'Iolaüs à Thèbes. La *Ném.* XI, célèbre une victoire aux Pythiques de Sicyon et non à ceux de Delphes. La *Ném.* X, a trait aux Hécatombées d'Argos ; la *Ném.* XI. n'est pas du tout un épinicion ; c'est un poème chanté à l'entrée en fonction d'un prytane de Ténédos. Les *Néméennes* se trouvaient sans doute dans une édition précédente après les *Isthmiques*, ce qui faisait qu'on pouvait leur donner pour appendice des pièces d'un autre ordre.

[1] Le seul épinicie de ce genre est la *Pyth.* XII où le poète chante la victoire d'un joueur de flûte d'Agrigente, Midas.

[2] Ce sont les mots de Pindare, *Ol.* XI, 76 (93) où cet usage est transporté à l'introduction fabuleuse des jeux olympiens par Héraclès. — Sur les lieux mêmes des jeux sont chantées les *Ol.* IV, VIII, la *Pyth.* VI, et probablement aussi la VII[e].

[3] C'est dans une de ces fêtes de commémoration qu'ont été exécutées les *Ol.* XI, *Ném.* III, et *Isthm.* II.

dans la demeure du vainqueur, on se réunissait au banquet ; la fête se terminait par ce festin joyeux et bruyant que les Grecs appelaient le κῶμος. Dans une de ces solennités, sanctifiées par la religion, mais en même temps gaies et joyeuses, que les Grecs aimaient et pratiquaient tant, le chœur, exercé par le poète ou par un chef de chœur qui le remplaçait [1], entrait pour réciter l'hymne de victoire, comme le plus bel ornement de la fête. C'était ou à la *pompa*, la procession solennelle, ou au *comos*, le festin, qu'on récitait l'épinicion, qui n'était pas après tout un hymne religieux qu'on aurait pu rattacher au sacrifice même. Cette différence de la récitation à la pompa ou au comos ne pouvait naturellement pas être sans une influence sur la forme des chants. Les allusions contenues dans plusieurs épinicies, rendent très-probable que tous les chants qui consistent en simples strophes sans épodes [2], se chantaient à ces processions au sanctuaire ou à la demeure du vainqueur ; quoiqu'il s'en trouve quelques-uns qui, malgré des allusions à une marche, ont des épodes [3]. Peut-être

[1] Tel que le Stymphalien Énée (*Ol.* VI, 88 [150]) que le poète appelle un vrai messager, caducée des Muses aux cheveux bouclés, doux cratère des chants harmonieux, parce qu'il devait porter à Stymphale le chant qu'il avait reçu de Pindare en personne, et y enseigner à un chœur la danse, la musique et le texte de ce chant.

[2] *Ol.* XIV ; *Pyth.* VI, XII; *Ném.* II, IV, IX ; *Isthm.* VII.

[3] *Ol.* VIII, XIII. L'expression τόνδε κῶμον δέξαι signifie sans doute : « Accueille ce chant de compagnons qui se sont réunis pour un sacrifice et un banquet. »

chantait-on ces derniers pendant les arrêts de la procession, puisqu'une épode, d'après les indications des anciens, exigeait toujours un repos du chœur. Cependant, la majeure partie des chants pindariques se compose de ceux qui se chantaient au comos proprement dit, c'est-à-dire vers la fin joyeuse du repas. Aussi le titre que Pindare donne à ses chants, prend-il plus souvent son nom du comos que de la victoire [1].

Le motif d'un épinicion, une victoire dans les Jeux sacrés, et son but, l'illustration d'une fête rattachée au culte des dieux, semblaient donc exiger un style digne et sévère. D'un autre côté, l'allégresse et la joie bruyante du festin, excluaient la gravité traditionnelle du style poétique que nous rencontrons, par exemple, dans les nomes et les hymnes ; elles permettaient et exigeaient presque une certaine liberté et sérénité d'esprit, qui observât et relevât avec joie et amour tout ce qu'il y avait de beau et de grand dans l'occasion de la fête. Pindare n'atteint cependant pas ce but par une description détaillée de la victoire, ce qui n'eût pu être qu'une faible répétition du spectacle que les Grecs, réunis à Pytho ou à Olympie, venaient de contempler avec ravissement. Souvent il ne fait, qu'en peu de mots, mention de la victoire, du lieu et des jeux où elle a été remportée [2]. Et

[1] Ἐπικώμιος ὕμνος, ἐγκώμιον μέλος. Les grammairiens au contraire distinguaient des épinicies les encomies comme chants d'éloge proprement dits.

[2] Par contre on trouve souvent une énumération exacte de

pourtant cette victoire n'est nullement pour le poète une affaire d'un intérêt secondaire, comme on a souvent prétendu, une chose dont il soit pressé de se débarrasser pour passer à des sujets plus féconds. Non, la victoire reste bien le véritable centre de tout son poème ; mais il ne la considère pas isolément, il la met en rapport avec toute la vie du vainqueur dont il devait naturellement avoir pris une complète connaissance préalable. Pindare sait donner à la victoire une portée plus élevée dans la vie du vainqueur, en se faisant une image idéale de la destinée et du caractère du héros, que la victoire ne fait que confirmer. Et comme les Grecs, peu habitués à isoler l'homme, le considèrent toujours comme membre de son peuple et de sa famille, la gloire actuelle du vainqueur semble aussi à Pindare se rattacher à la position et au passé de la tribu et de l'État dont il est issu. Or, il y a deux points de vue auxquels le poète pouvait se placer pour considérer la vie du vainqueur, pour en déduire, pour ainsi dire, et expliquer par elle la victoire : celui de la destinée ou celui du mérite. En d'autres termes, il pouvait vanter ou la fortune ou la vertu du vainqueur [1]. Dans les victoires par les chevaux, le poète devait principalement insister sur la fortune : car il fallait élever pour les combats des chevaux excel-

toutes les victoires, du vainqueur actuel non-seulement, mais encore de toute sa famille : évidemment parce qu'on l'avait commandé au poète.

[1] Ὄλβος — ἀρετή.

lents, chose excessivement coûteuse chez les Grecs, et envoyer un cocher très-habile, puisque les combattants à ces jeux ne conduisaient que très-rarement eux-mêmes leurs chevaux dans la carrière ; une grande richesse pouvait donc seule permettre de faire l'un et l'autre. La vertu se montrait davantage chez ceux qui remportaient le prix dans les exercices de gymnastique ; cependant même ici on pouvait faire ressortir, comme chose principale, la bonne chance et la faveur des dieux ; d'autant plus que c'est une pensée favorite de Pindare de voir dans la vertu vraie et victorieuse un don de la nature et des dieux [1]. Il est évident, toutefois, que ni la fortune, ni la vertu du vainqueur, comme pensées générales, comme abstractions, ne pouvaient faire le sujet proprement dit d'un poème ; ce sujet était toujours une chose concrète, une image vivante, une idée nette de l'habileté ou de la vertu du héros pris individuellement. Le poète donne par exemple cette couleur particulière à la fortune du vainqueur, en la représentant comme une sorte de dédommagement, de compensation pour des malheurs essuyés, et en peignant en général les vicissitudes de joie et de douleur dans le sort du vainqueur et de sa famille [2]. D'autres fois le thème d'un chant pouvait être dans ce fait que la gloire des victoires gymnastiques alterne dans

[1] Τὸ δὲ φυᾷ κράτιστον ἅπαν. *Ol.* IX, 107 (151). Cette ode n'est qu'un développement de cette idée fondamentale. Cf, le chap. précédent *ad finem*.

[2] *Ol.* II ; et pareillement *Isthm.* III.

une famille, selon les générations, de sorte que aïeux et neveux seuls, et non les pères, peuvent acquérir cette gloire [1]. Mais lorsque la fortune paraît tout à fait sans mélange, sans aucun alliage de malheur et de privation, la joie qu'elle inspire, est ennoblie chez le poète par un sentiment moral et par une leçon sur la manière dont on doit apprécier, supporter et employer la fortune. D'après les idées des Grecs, la première pensée que doit inspirer une destinée élevée et brillante est la crainte de la Némésis qui vient courber l'orgueil humain, et l'avertissement de se contenter et de ne pas aspirer plus haut [2]. C'est surtout à Hiéron, tant chanté par lui, que Pindare adresse ces exhortations, de donner place dans son âme à une calme sérénité après tous les soucis et toutes les fatigues, par lesquels il a fondé et agrandi sa souveraineté ; il semble qu'il veuille imprimer par la poésie une disposition élevée et pure à cette âme agitée par tant de passions impures.

Là où la vertu du vainqueur doit occuper le premier plan, Pindare ne la vante pas d'habitude non plus isolément ; il y joint une autre vertu, une autre qualité de l'esprit humain que le vainqueur unit à cette virilité, prouvée dans les combats ou que le poète lui recommande d'y unir. Tantôt c'est la modération, tantôt la sagesse, tantôt l'amour filial, tantôt la piété envers les dieux. Celle-ci sur-

[1] *Ném.* VI.

[2] Μηκέτι πάπταινε πόρσιον.

tout est souvent représentée comme cause principale de la victoire, parce que le vainqueur s'est acquis par elle la protection des dieux qui président aux jeux gymnastiques, tels que Mercure ou les Dioscures. Il est certain que Pindare est convaincu en parlant ainsi. Il croit avoir trouvé les renseignements les plus satisfaisants sur la cause de la victoire quand il a établi la divinité qui prend un intérêt particulier à la famille du vainqueur et en même temps aux jeux où celui-ci a gagné le prix [1]. En général, Pindare paraît toujours, en vantant la vertu ou la fortune du vainqueur, aussi honnête et sincère qu'il le dit de lui-même avec un certain orgueil. Il n'enfle jamais la voix pour tomber dans un ton de panégyrisme emphatique. L'appréhension toute républicaine de la jalousie des concitoyens, ainsi que la crainte de la Némésis divine l'engagent partout à modérer les éloges en lui rappelant de ne pas perdre de vue l'instabilité de la fortune, et les limites étroites des forces humaines.

Considéré sous ces traits, le poète nous apparaît presque comme un sage, interprétant, pour ainsi dire, sa destinée au vainqueur, lui montrant l'ordre supérieur, comme la source d'où découle ce moment actuel, si brillant et si heureux. Il ne faudrait cependant pas croire qu'en parlant ainsi,

[1] Comme p. e. *Ol.* VI, 77 (130) et suiv. Je me suis principalement servi dans ces pages du traité de Dissen : ***De ratione poetica carminum Pindaricorum*** (*Pindari carmina* ed. Lud. Dissenius, 1830, sect. I, p. XI).

le poète se plaçât dans une sphère lointaine et supérieure, et qu'éloigné de tout rapport personnel, il s'adressât au peuple comme pourrait le faire un prêtre. Tout au contraire, les épinicies de Pindare, quoique récités par un chœur, sont bien l'expression de la manière de voir individuelle du poète [1], partout ils sont remplis d'allusions à ses relations personnelles et à celles du vainqueur. Bien plus, quand cette relation personnelle offre un intérêt particulier, il sait la placer au premier plan, la mettre en plein jour, y puiser la pensée principale du poème. C'est là qu'il faut chercher l'explication de beaucoup de ces compositions poétiques et souvent des plus difficiles d'entre elles. Dans un de ses poèmes, Pindare défend la véracité de sa poésie contre des insinuations qui avaient été faites et représente sa Muse comme la distributrice juste et impartiale de la gloire, parmi les émules aux jeux publics aussi bien que parmi les héros des temps antiques [2]. Dans un autre chant [3], il rappelle au vainqueur que c'est lui, le poète, qui lui a prédit la victoire dans les jeux publics, qui l'a poussé à se mettre sur les rangs et il l'approuve d'avoir employé sa richesse à ce noble but [4]. Dans un troisième poème, il s'excuse d'avoir différé la

[1] Cf. chap. XIV.
[2] *Nem.* VII.
[3] *Nem.* I.
[4] J'y rapporte la pensée (v. 27 [40]) : « L'esprit se montre dans les conseils de ceux auxquels la nature a donné de prévoir l'avenir, » et le récit de la prédiction de Tiresias, lors de l'étranglement des serpents par Héraclès.

composition d'un chant qu'il avait promis dès le premier jour au vainqueur, qui l'avait emporté dans le pugilat entre adolescents, et de ne le lui envoyer que lorsque celui qu'il vantait, était déjà homme mûr ; puis, comme pour s'encourager lui-même à remplir ses promesses, il démontre l'antiquité sacrée de ces hymnes de victoire qui se rattachaient au premier établissement des jeux olympiques [1].

Quelle que soit l'idée fondamentale d'un épinicion de Pindare, il ne faut point s'attendre à la trouver démontrée dans une sorte de traité philosophique et développée en toutes ses parties. Sans doute on rencontre bien aussi chez lui cette sagesse gnomique qui découvre, dans l'agitation variée et souvent confuse des hommes, des règles fixes, des principes dirigeants. Cette sagesse joue un rôle remarquable chez les Grecs, surtout depuis l'époque des sept sages et forme, dès avant Pindare, un élément important de l'élégie et de la poésie lyrique chorale. Ces sentences paraissent chez Pindare tantôt sous la forme très-générale de proverbes, tantôt sous celle d'exhortations directes à l'adresse du vainqueur. Souvent aussi le poète, quand il tient particulièrement à recommander au vainqueur un principe de morale ou de prudence, donne à ce principe ou à cette maxime la forme d'une résolution qui lui est personnelle. « Je n'aime pas à tenir caché dans

[1] *Ol.* XI.

l'intérieur de la maison de grandes richesses, mais je veux par ma fortune me procurer une vie agréable et m'attirer une bonne réputation par de riches présents aux amis [1].

Cependant le second élément de la poésie de Pindare, celui des récits mythiques, est, dans la plupart des poèmes du moins, bien plus développée que l'élément sentencieux. L'interprétation moderne a parfaitement prouvé que ces récits ne sont point des digressions, destinées à ajouter au poème un ornement tout extérieur. Parfois, il est vrai, on dirait que le poète lui-même prend à tâche de nous tromper, quand, après une narration légendaire prolongée, il se rappelle lui-même à la bonne voie, comme si son enthousiasme l'en avait trop détourné, ou lorsqu'il relie une histoire de ce genre à quelque locution proverbiale. C'est ainsi qu'il rattache par exemple à l'expression symbolique : « Ni par terre, ni par mer tu ne saurais trouver le chemin des Hyperboréens, » le récit du voyage de Persée chez ce peuple fabuleux [2]. Cependant en y regardant de plus près, on trouve, même dans ces cas, que le mythe fait partie du sujet ; et on y reconnaît cette habitude, particulière aux poètes et prosateurs grecs, de cacher leurs intentions et de prétendre, avec une sorte d'ironie d'artiste, s'abandonner au hasard, tandis qu'ils agissent avec une parfaite cons-

[1] *Nem.* I, 31 (45).
[2] *Pyth.* X, 29 (46).

cience de leur plan. Ainsi Platon lui-même feint souvent de supposer que le dialogue a pris une fausse route, quand le plan de la discussion rendait cependant indispensable une préparation du genre de cette apparente digression. En d'autres endroits, Pindare rappelle lui-même qu'il faut de l'intelligence et de la réflexion pour découvrir le sens caché de ces épisodes mythiques. C'est ainsi qu'après une peinture des îles bienheureuses et des héros qui y sont parvenus, il continue : « J'ai dans mon carquois sous le bras bien des traits rapides dont les intelligents perçoivent le son ; mais tous ils ont besoin d'interprètes [1]. » Après l'histoire d'Ixion qu'il raconte dans un poème adressé à Hiéron, il ajoute tout à coup : « Mais il faut que je me garde de tomber dans la violence mordante des calomniateurs. Car j'ai vu, bien que de loin, l'atrabilaire Archiloque qui ne se plaisait que dans une colère injurieuse, vivre presque toujours dans le besoin et dans le chagrin [2]. » On ne comprendrait absolument pas comment le poète est amené à exprimer cette inquiétude en cet endroit, si l'on ne se rappelait les avertissements que l'histoire d'Ixion renferme pour l'avare Hiéron.

Le rapport de ces récits mythiques avec le vrai thème du poème peut être double, extérieur ou intérieur, historique ou idéal. Dans le premier cas,

[1] *Ol.* II, 91 (150).
[2] *Pyth.* II, 54 (100). E. M.

il est fourni par les héros qui sont à la tête de la famille ou de l'État auxquels appartiennent, soit le vainqueur, soit les fondateurs des jeux, dans lesquels il a remporté le prix. Il n'y a pas une des nombreuses odes de Pindare, composées pour des combattants d'Egine, où il ne vante la famille héroïque des Éacides. « C'est pour moi, dit-il, une loi irrévocable, de répandre de la gloire sur vous, ô Éacides, toutes les fois que je m'adresse à cette île [1]. » Dans un autre cas, le poète raconte des événements de l'âge héroïque qui ont de la ressemblance avec les efforts du vainqueur, ou bien qui renferment des leçons et des avertissements dont le vainqueur a besoin. Quelquefois aussi il fait ressortir deux personnages du mythe, dont l'un est, pour ainsi dire, le portrait du vainqueur dans ses nobles aspirations, l'autre dans ses efforts blâmables, de sorte qu'il lui présente l'un comme un éloge destiné à l'encourager, l'autre comme une sorte d'exhortation [2].

La plupart du temps, Pindare réussit à fondre ce double rapport. Les héros de la famille paraissent à ses yeux, tenir au vainqueur et par l'hérédité et par le génie et le caractère. Leur force, leur habileté extraordinaires se perpétuent encore chez les descendants : la même complication particulière de destinées accompagne toute la race jusqu'au temps présent [3], et les égarements même

[1] *Isthm.* V, 19 (27).
[2] *Olymp.* I. Pélops et Tantale.
[3] Comme le sort des antiques Cadméens dans Théron, *Ol.* II.

des héros antiques reparaissent dans les petits-fils [1]. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque de Pindare, les Grecs, par une foi réelle et vivante, considéraient encore le monde héroïque comme étroitement lié au temps où ils vivaient. C'est dans l'antiquité que l'on cherchait la cause des événements historiques : on justifiait des conquêtes, des établissements dans les pays des barbares par des entreprises analogues des héros ; la guerre médique ne semblait qu'un même grand drame, dont l'expédition des Argonautes et la guerre de Troie avaient été les premières parties. On se représentait en même temps le passé des mythes, tel qu'il était consacré par la foi, comme de beaucoup plus sublime, comme éclairé par une splendeur, dont on était content de reconnaître un faible reflet dans le temps présent. C'est sur cette manière de voir qu'est fondée la partie historique et politique de la tragédie, surtout dans Eschyle : tout le plan de l'œuvre historique d'Hérodote y a sa base ; mais elle paraît avec le plus d'évidence dans les mythes abondants que Pindare fait servir au plan et au but de la poésie lyrique. Il va de soi que cette façon lyrique de traiter les mythes est complétement différente de celle que l'on rencontre dans la poésie épique. Tandis que dans cette dernière le récit intéresse par lui-même et qu'il est développé avec le même amour dans toutes ses

[1] Comme les actions précipitées (ἀμπλακίαι) des héros rhodiens dans Diagoras, *Ol.* VII.

parties, il sert, dans la poésie lyrique, une pensée déterminée, qui est même expressément prononcée au milieu ou à la fin ; et le poète ne fait ressortir vivement et fortement que les traits qui contribuent à développer cette pensée. Ainsi même la narration mythique la plus prolongée de Pindare, la description en vingt-quatre strophes de l'expédition des Argonautes, dans le poème pythique qu'il adresse au roi de Cyrène, Arcésilaos, est très-éloignée du développement pondéré de l'épopée. Toute sa composition est calculée à mettre en relief l'origine argonautique de la famille royale de Cyrène : et si elle s'arrête plus longuement aux rapports de Jason et de Pélias, du noble exilé et du tyran jaloux, c'est uniquement parce qu'ils renferment de sévères avertissements pour Arcésilaos dans ses rapports, déjà indiqués, avec Damophile.

Déjà ce mélange de sentences profondes et de légendes significatives s'oppose à ce que l'on suive partout et facilement le poète : que dire de la composition des poèmes ? de ces plans, pareils à des labyrinthes, où le lecteur, croyant à tout moment avoir trouvé le fil qui lui donnera l'intelligence de l'œuvre, voit à tout moment l'issue fermée devant lui ? Pindare, quand il commence son poème, est tout rempli de l'idée sublime qu'il s'est faite de la glorieuse destinée du vainqueur, il se sent pour ainsi dire assiégé par l'affluence et la multitude des images et des pensées qui en découlent. Il n'essaye pas d'exprimer directement son idée

principale, ce qui d'ailleurs serait peu poétique, il déroule au contraire les unes après les autres et séparément, mais sans jamais perdre de vue l'ensemble, les différentes séries de pensées qui en naissent. Aussi, après avoir poursuivi pendant quelque temps un ordre de pensées, en leur donnant soit la forme sententieuse, soit celle de la légende, il s'arrête soudain, bien qu'il ne soit pas arrivé encore au point où l'application de l'idée au vainqueur serait suffisamment évidente pour le lecteur; il prend un autre fil qu'il laissera peut-être tomber également peu d'instants après pour en commencer un troisième: et, d'habitude, ce n'est qu'à la fin qu'il rassemble tous ces fils divers et qu'il en tresse comme un ensemble dans lequel l'idée principale du poème entier ressort avec plus de clarté.

En enlaçant avec tant de science les divers ordres de sa pensée, Pindare empêche que ses poèmes ne se divisent en parties isolées, indépendantes les unes des autres, et qui se suffiraient à elles-mêmes, il parvient en même temps à tenir constamment tendue la curiosité du lecteur, qui ne s'aperçoit qu'à la fin du but où visaient tous ces ordres d'idées. Ainsi dans le poème sur la victoire pythique, remportée par Hiéron en sa qualité d'Etnéen, de citoyen de la ville d'Etna, qu'il avait fondée, l'idée totale et fondamentale est celle de la tranquillité et de la sérénité à laquelle Hiéron peut s'abandonner désormais, après tant d'actions glorieuses, et à laquelle la musique surtout et la

poésie doivent disposer son âme [1]. Pindare plein de cette idée, commence aussitôt par une peinture de la vie bienheureuse des dieux de l'Olympe que la musique réjouit, calme et remplit de béatitude, tandis qu'elle augmente les tourments de l'ennemi des dieux, de Typhon, qui gît enchaîné sous l'Etna. De là le poète passe par une transition rapide à la nouvelle cité qui porte le nom de la montagne au pied de laquelle elle est située: il vante les heureux auspices sous lesquels elle a été fondée, et célèbre Hiéron pour les grands exploits guerriers qu'il a accomplis, et pour la sage constitution qu'il a donnée à la nouvelle ville, à laquelle le poète souhaite la paix intérieure et extérieure. En suivant le poème jusque-là, on ne comprend pas encore quel rapport il peut y avoir entre cet éloge de la musique et ces souvenirs des hauts faits d'Hiéron et de sa politique. Mais alors Pindare s'adresse au vainqueur avec de sages sentences dont le but principal est de l'inviter à se dégager de toutes passions mesquines, de jouir du beau et d'avoir soin que les chanteurs transmettent de lui à la postérité une bonne renommée.

Les principes de l'art de Pindare que nous venons de développer et qui peuvent se démontrer dans toutes ces épinicies sont cependant très-compatibles avec la variété, réellement extraordinaire, dans la composition et l'expression que nous avons déjà indiquée comme un des avantages principaux

[1] *Pyth.* I.

du genre. Chaque épinicion de Pindare, en effet, a son ton particulier qui repose sur les mouvements de la pensée et, sur ce qui en résulte, le choix de l'expression. Les différences principales sont intimement liées au choix des rhythmes qui, de leur côté, sont motivés par le mode. Sous ce rapport, les épinicies de Pindare se divisent en doriens, éoliens, lydiens, trois catégories qui se distinguent très-facilement, quoique chacune d'elles admette des variétés infinies. Car au point de vue métrique également chaque poème de Pindare est une création particulière et individuelle, et on n'en trouverait pas deux qui fussent composés absolument d'après le même plan. Dans les odes doriennes nous trouvons les mêmes formes métriques qui régnaient déjà dans la poésie chorale de Stésichore, c'est-à-dire des suites de dactyles et des dipodies trochaïques [1] qui se rapprochent le plus de la majesté de l'hexamètre. Aussi la marche de ces odes est-elle généralement calme, pleine de dignité ; les narrations mythiques y sont plus amplement développées, les pensées se rattachent tout entières au sujet et sont libres de toute passion personnelle. En général elles expriment

[1] On peut voir dans les écrivains anciens qui ont traité de la musique comment on ramenait ces dipodies trochaïques avec les lignes dactyliques à un rhythme ou tact. On y apprend que la dipodie trochaïque en tant que pied rhythmique avait pour arsis le premier trochée, pour thésis le second, si bien qu'en mesurant les syllabes d'une façon plus brève, elle pouvait être assimilée au dactyle.

des idées qui élèvent et calment, l'expression se renferme dans les idées du langage épique, allié à un dorisme modéré, et prend ainsi une couleur aussi brillante que majestueuse.

Les odes éoliennes se rattachent par leur rhythme à la poésie des Lesbiens, dans laquelle dominaient des mesures plus légères, dactyliques, trochaïques et logaédiques. Seulement ces rhythmes, développés et adaptés à la poésie chorale, acquièrent une variété bien plus grande, et souvent aussi beaucoup plus de volubilité et de vivacité. L'esprit du poète lui-même affecte également des allures plus vives : les pensées vont et viennent avec plus de rapidité ; le poète s'avertit lui-même de ne pas poursuivre plus loin des narrations déjà commencées et qu'il considère comme profanes ou présomptueuses [1] : en général, il y donne une place bien plus grande à ses sentiments personnels. Même dans celles des sentences qui s'adressent au vainqueur, règne un ton presque enjoué qui ne dédaigne pas même des tours plaisants [2]. Le poète y mêle ses propres rapports avec le vainqueur et avec ses rivaux artistiques, vante sa propre manière, dispute avec les autres, les réfute [3]. Mais précisément parce qu'il y a tant de mouvement dans ces poèmes éoliens, ils se ressemblent beaucoup moins entre eux que les poèmes doriens. La première olympique, par exemple

[1] *Ol.* I, 52 (82), IX, 35.
[2] *Ol.* IV, 26 (40) ; *Pyth.* II, 72 (131).
[3] *Ol.* II, 96 (155) ; IX, 107 (151) ; *Pyth.* II, 78 (145).

avec ses images sereines et brillantes, a un ton tout différent de celui de la seconde, où s'exhale une noble mélancolie, ou de la neuvième, où retentit partout une confiance et une assurance fières et joyeuses. La langue est également plus hardie dans cette catégorie d'épinicies, plus difficile dans les liaisons de syntaxe, distinguée aussi par des formes dialectiques plus rares.

Dans les odes lydiennes enfin, qui sont les moins nombreuses, la mesure est presque toujours trochaïque : un ton excessivement doux et suave répond à la douceur et à la suavité de leur caractère. C'est en ce genre que Pindare aimait à composer les chants destinés à être chantés dans les processions, au sanctuaire, ou devant des autels, et ils contiennent en général d'humbles prières à la divinité de continuer ses faveurs et ses bénédictions.

CHAPITRE XVI

LA POÉSIE THÉOLOGIQUE.

Nous avons suivi le développement de la poésie grecque depuis Homère jusqu'à Pindare ; nous en avons observé les transformations successives depuis la naissance presque spontanée du chant épique jusqu'à la composition savante et achevée du

lyrisme choral. Nous devons nous estimer heureux de posséder dans des œuvres complètes les deux points extrêmes de cette suite de développements, Homère et Pindare. Quant aux degrés intermédiaires, il est plus facile de s'en faire une idée d'après des fragments isolés et des jugements d'autres écrivains. Entre Homère et Pindare, s'étend une grand période dans l'histoire du génie grec : il semble que le premier de ces poètes appartienne à tout un autre âge que le second. S'il fallait indiquer en peu de mots le point capital, nous dirions que l'on trouve dans Homère cette jeunesse de l'esprit humain qui vit encore entièrement dans l'intuition et dans l'imagination, dont la jouissance principale consiste à se représenter d'une manière vivante des figures, des actions, des événements, sans se soucier beaucoup des causes et des effets ; cette jeunesse qui porte bien en elle, au fond intime du cœur, une mesure des actions, des règles morales du jugement, mais qui ne s'en rend guère compte, parce que les regards, dirigés presque exclusivement sur le dehors, ne cherchent pas encore à pénétrer la vie intérieure. Dans Pindare l'esprit grec apparaît infiniment plus mûr et plus grave. Quel que soit l'amour avec lequel il embrasse la belle et brillante apparence des choses, quelque sublimes que soient les figures de héros antiques et d'athlètes contemporains qu'il dessine, sa tendance principale est cependant de trouver dans son for intérieur la mesure d'après laquelle il

jugera toutes choses ; en d'autres termes, il cherche les lois de l'ordre moral et quand il a parfaitement et nettement conscience de ces lois, il les applique même rétrospectivement à la critique sévère de ces belles figures pleines de vie que l'imagination de l'âge précédent avait créées. La poésie de Pindare a trop la pleine expression du sentiment personnel, pour qu'elle essaye de cacher cette contradiction avec la poésie ancienne, comme le fit plus tard la poésie savante. Il croit que la renommée d'Ulysse, grâce au mélodieux Homère, est devenue plus grande que ses malheurs réels, parce qu'il y a quelque chose de vénérable dans les mensonges et l'invention ailée d'Homère [1]. Souvent il rejette les récits des poètes d'autrefois, parce qu'ils ne s'accordent pas avec les idées plus pures qu'il se fait lui-même de la toute-puissance des dieux et de leur sainteté morale [2]. Mais c'est surtout dans la peinture du sort des trépassés qu'il s'éloigne d'Homère. On sait que, d'après le récit de l'Odyssée, ceux-ci menaient tous ensemble, sans en excepter les plus illustres des héros, une vie immatérielle comme celle des songes, dans les enfers, dans cet Aïdès où, semblables à des spectres, ils continuent leur activité terrestre sans en avoir ni l'intelligence ni la volonté. Pindare, tout au contraire, dans le sublime poème de consolation qu'il adresse à

[1] *Ném.* VII, 20 (29).
[2] V. p. e. *Ol.* 52 (82) ; IX, 38 (54).

Théron [1], exprime la conviction intime que tous les crimes, commis dans ce monde, trouvent un juge sévère dans les enfers, et qu'une vie bienheureuse, sous un soleil éternel, sans souci de l'existence, échoit en partage aux bons. « Mais ceux qui ont réussi dans une vie trois fois répétée sur terre et dans les enfers, à tenir leur âme parfaitement pure de tout mal, ceux-là suivent la route de Zeus vers le palais de Kronos, où les îles des bienheureux sont rafraîchies par les souffles de l'Océan, et où brillent des fleurs d'or [2]. » On voit qu'ici les îles des bienheureux apparaissent comme la récompense de la vertu la plus pure, tandis que, chez Homère, il n'y a que quelques favoris des dieux, tels que Ménélas, parce qu'il a une fille de Zeus pour épouse, qui arrivent aux champs élyséens près de l'Océan. C'est dans les chants de deuil ou thrènes que Pindare a développé d'une manière plus explicite encore ses idées sur l'immortalité, sur la vie sereine des bienheureux à la lumière d'un soleil éternel, dans des bois parfumés, entre des jeux, des fêtes et des sacrifices, sur les tourments enfin des réprouvés dans la vie éternelle. Le poète y explique particulièrement cette vie alternative sur la terre et dans les enfers, par laquelle des esprits nobles

[1] *Ol.* II, 57 (105) et suiv.
[2] C'est-à-dire le chemin que suit Zeus lui-même quand il va voir son père Kronos (autrefois détrôné par lui, mais réconcilié maintenant avec son fils, et souverain des âmes bienheureuses), pour le consulter sur les destinées du monde.

s'élèvent de plus en plus haut. « Ceux, dit-il[1], que Perséphone délivre de l'antique souillure, elle renvoie leurs âmes après neuf années au soleil terrestre. D'eux naissent des rois illustres et des hommes puissants par la force et grands par la sagesse, qui, parmi les hommes de la postérité, sont nommés des héros sacrés[2]. »

On voit bien qu'entre Homère et Pindare il s'est opéré une métamorphose dans les idées qui n'a pu se produire subitement, et qui est le résultat de l'action de nombreux sages et de poètes inspirés. Toute poésie religieuse des Grecs, qui s'occupe de la mort et de la vie future, remonte aux divinités qui habitaient les sombres profondeurs du sein de la terre, et que l'on croyait presque étrangères à la vie sociale et politique de l'humanité sur cette terre. Ces divinités forment un groupe à part, séparé de celui des dieux olympiens ; on les comprend sous le nom de *dieux chthoniques*[3]. C'est au culte de ces divinités seules que se rattachaient les mystères des Grecs. C'est dans la croyance à ces dieux que l'espérance de l'immortalité trouva le premier point d'appui d'où elle pût s'élever avec une hardiesse croissante, comme nous le voyons par les traits primitifs du mythe

[1] *Thren. Fragm.*, 4 ; Böckh.

[2] Pour bien comprendre il faut se rappeler que d'après l'antique droit d'expiation on observait souvent un espace de huit ans pendant lesquels l'assassin devait vivre fugitif ou serf, avant qu'il pût être délivré de la malédiction.

[3] V. ch. II sur cette distinction, point capital pour toute la mythologie si compliquée des Grecs.

de Perséphone, fille de Démèter. Tous les ans, en automne, Perséphone est arrachée du monde de la lumière pour être conduite dans le sombre empire du souverain invisible des ombres (Ἀΐδης); mais embellie et rajeunie, elle retourne sur terre tous les printemps dans les bras de sa mère. C'est ainsi que les Grecs anciens se représentaient le dépérissement et l'efflorescence de la vie végétative dans le changement des saisons. Mais le sort de la nature était aussi à leurs yeux le sort des hommes : autrement Perséphone n'eût jamais été que la semence végétale, confiée à la terre, et non la souveraine de tous les trépassés. Or, si la divinité de la nature morte était en même temps la souveraine des trépassés, il semblait naturel d'en conclure, et on dut le faire de bonne heure, que le retour de Perséphone à la lumière signifiait aussi pour l'homme un renouvellement de vie, une palingénésie. Voilà pourquoi les mystères de Démèter, qui se célébraient surtout à Éleusis, et qui, de bonne heure, acquirent une grande renommée parmi tous les Grecs, offraient, plus que tous les autres, des espérances consolantes et bienfaitrices au sujet de la mort et de l'état futur. « Heureux, dit Pindare, en parlant de ces mystères, heureux celui qui les a vus et qui descend ensuite dans la terre. Il connaît la fin de la vie et il connaît le commencement donné par Dieu[1]. » Tous les esprits les plus distingués de l'antiquité

[1] *Thren. Fragm.*, 8 ; Böckh.

qui mentionnent les fêtes d'Éleusis partagent ces sentiments de Pindare.

Cependant les mystères d'Éleusis, pas plus que d'autres institutions fixes de ce genre, n'ont exercé d'influence sur la littérature de la nation, parce que les hymnes qu'on y chantait et les prières qu'on y récitait n'étaient point destinés à un public autre que celui qui était présent, et ne s'appliquaient qu'à un moment déterminé dans la fête que l'on doit se figurer d'une ordonnance imposante et artistique. Toutefois, une autre compagnie qui servait, il est vrai, un culte mystérieux, mais qui n'était pas attachée à un établissement particulier de ce culte, a exprimé sa tendance d'esprit en dehors du cercle des initiés, et l'a déposée dans des monuments littéraires. Cette association fut celle des *Orphiques*, nom par lequel on entendait des sociétés d'hommes qui se consacraient au culte de Bacchus, sous l'invocation d'Orphée, l'antique chanteur des mystères, et qui cherchaient dans cette religion la satisfaction d'un besoin intime de consolation et d'édification. Or, le Dionysos auquel se rattachaient ces usages orphiques et bachiques [1] était un dieu chthonique, le Dionysos Zagreus, si étroitement lié à Démèter et Cora, et qui ne représentait pas seulement la suprême volupté et la joie extrême, mais encore cette mélancolie et cette émotion profondes que cause la misère de la vie humaine.

[1] Τὰ Ὀρφικὰ καλεόμενα καὶ Βακχικά, Hérod. II, 81.

Les légendes et les poésies orphiques se rapportaient pour la plupart à ce Dionysos, qu'en sa qualité de dieu souterrain on identifiait avec Hadès, — doctrine que le philosophe Héraclite donne comme l'opinion d'une secte particulière [1], et sur lequel les Orphiques fondaient leurs espérances dans la purification et la béatification finales des âmes. Mais leur manière de célébrer ce culte était fort différente du service ordinaire de Bacchus dans le peuple. La vie bachique des Orphiques (βακχεύειν) ne consistait pas en joie immodérée et folle démence, mais dans une tendance ascétique à la pureté immaculée de la vie matérielle [2]. Après avoir pris part une fois au repas mystique (ὠμοφάγια), composé de la viande crue de la victime, le taureau de Dionysos que l'on déchirait, les orphiques ne prenaient plus aucune nourriture animale. Ils portaient des vêtements de toile blanche, comme des prêtres orientaux ou égyptiens, qui d'ailleurs pourraient bien avoir fourni beaucoup de détails du rituel extérieur du service orphique, ainsi que le remarque Hérodote.

Il est difficile de dire quand l'association orphique se forma en Grèce, et quand on commença à composer des hymnes et autres chants religieux dans le sens indiqué. L'origine de ces opinions sur la mort, plus élevées et plus consolantes que

[1] Dans Clém. Alex. *Protr*, p. 30. Pott. (*Fragm.* 70, dans Schleiermacher).

[2] V. sur ce point et sur plusieurs autres touchés dans le texte, Lobeck, *Aglaophamus*, 244,

celles d'Homère remonte jusqu'à la poésie hésiodique. Au moins dans les Œuvres et les Jours, tous les héros sont-ils déjà rassemblés par Zeus dans les îles bienheureuses de l'Océan. Et même, d'après un vers que les critiques, il est vrai, n'ont pas reconnu pour authentique, Kronos déjà avait eu le gouvernement de ces îles [1]. Il y a là une grande transformation d'opinions. On ne souffrait plus d'imaginer des êtres divins, comme les Olympiens et les Titans, en lutte éternelle, inconciliable, les uns jouissant seuls, dans un froid égoïsme, de la béatitude, les autres abandonnés à toutes les horreurs du Tartare : une disposition plus clémente de l'âme exigeait un empire de paix après la guerre des dynasties divines. De là cette croyance que Pindare professe également, et d'après laquelle Zeus aurait délié les chaînes des Titans [2], tandis que son père Kronos, le dieu de l'âge d'or, réconcilié avec son fils, continue de gouverner dans les îles de l'Océan, les aïeux bienheureux. Dans des poésies orphiques, Zeus appelle à son secours Kronos, délivré des chaînes, pour achever la création du monde et pour lui donner toute sa bonté et toute son utilité. On retrouve une tendance analogue vers des notions plus élevées et plus tranquillisantes dans d'autres poèmes épiques postérieurs à Homère. Eugammon, l'auteur de la

[1] D'après le vers 169 : τηλοῦ ἀπ' ἀθανάτων τοῖσιν Κρόνος ἐμβασιλεύει (v. sur cette leçon l'édition de Götting) qui ne se trouve pas dans tous les manuscrits.

[2] Ζεὺς ἔλυσε Τιτᾶνας.

Télégonie [1], emprunta, dit-on, au chanteur des mystères, Musée, la partie de son poème qui traitait de la Thesprotie, pays où florissait particulièrement le culte des dieux de la mort. Dans l'*Alcméonide*, qui célèbre Alcméon, le fils d'Amphiaraüs, se trouvait une invocation de Zagreus, comme le plus grand de tous les dieux [2]. Le poète entendait par là le dieu des enfers, mais pris dans un sens beaucoup plus élevé que celui de l'Hadès ordinaire. Un autre poème de cette époque, la *Minyade*, contenait une description détaillée des Enfers : et on peut se faire une idée de l'esprit dans lequel elle était conçue, d'après le fait que, entre autres poètes, un Orphique du nom de Cercops et Orphée lui-même sont cités comme auteurs de cette partie du poème qui a le nom particulier de *la Descente aux Enfers* [3].

Lorsque parurent en Grèce les premiers philosophes, il devait déjà avoir existé une poésie qui, sous des formes mythiques, avait répandu d'autres notions que celles d'Homère, sur l'origine du monde et la destinée des âmes. L'aspiration à la connaissance des choses divines et humaines se dégage lentement chez les Grecs et péniblement de l'enveloppe dont l'entourent l'enthousiasme sacerdotal et le délire religieux. Pendant longtemps

[1] V. plus haut. Ch. VI.

[2] Πότνια Γῆ, Ζαγρεῦ τε θεῶν πανυπέρτατε πάντων. *Etymol. Gudianum*, au mot Ζαγρεύς.

[3] Ἡ ἐς Ἀΐδου κατάβασις. (Des opinions opposées ont été soutenues par Welcker, l. c. p. 423. E. M.)

elle ne tend qu'à spiritualiser et à mieux approfondir la mythologie traditionnelle, avant de s'engager dans les voies de la spéculation philosophique proprement dite. C'est ainsi qu'à l'époque des sept sages nous rencontrons plusieurs de ces hommes qui, incités principalement par des idées et des rites du culte d'Apollon, réussissent par une vie de sainteté immaculée et par des crises extatiques, à répandre autour de leurs personnes un éclat presque miraculeux qui nous empêche encore aujourd'hui de pénétrer jusqu'au fond de leur nature. Tel est le Crétois Épiménide, contemporain plus âgé de Solon, appelé à Athènes en qualité de prêtre expiateur pour délivrer la ville de la malédiction que faisait peser sur elle le crime de Cylon (vers la 46e ol., 612). Personnage complexe, moitié thaumaturge, moitié philosophe, il se fait nourrir par les nymphes, et son âme quitte le corps aussi souvent et pendant aussi longtemps qu'il lui plaît. A côté de ce caractère sacré et merveilleux cependant, il y a déjà là, s'il faut en croire Platon et d'autres anciens, un esprit dont la méditation et la réflexion enthousiastes, il est vrai, et divinatoires essayent de pénétrer les mystères divins [1].

Plus étrange encore que lui, un autre prêtre

[1] Il est difficile de contester que les poèmes à lui attribués, tels qu'oracles, chants expiatoires, la naissance des Curètes et des Corybantes, lui appartiennent réellement. Damascius, *de Princip.*, p. 383, lui attribue, d'après Eudème, une cosmogonie où l'œuf du monde joue, comme chez les Orphiques, un rôle important.

expiateur, Abaris, s'entoure, une génération après Épiménide, de cérémonies de purifications et de chants sacrés, et, pour mieux autoriser sa mission, se donne pour Hyperboréen. Pour prouver qu'il était réellement issu de ce peuple qu'Apollon aimait plus que tout autre et au milieu duquel il apparaissait visible, il portait avec lui une flèche que le dieu lui avait donnée dans le pays des Hyperboréens [1]. Aristée de Proconèse, sur la Propontide, suit la marche opposée; inspiré par Apollon, il part pour le septentrion lointain à la recherche du peuple favori du dieu. C'est ce voyage miraculeux qu'il racontait dans l'*Arimaspea*, qu'Hérodote et même des Grecs postérieurs à Hérodote, eurent encore sous les yeux: Ce poème paraît avoir été un assemblage de notes ethnographiques et de vagues notions sur les peuples du Nord d'une part, d'idées et de rêveries de l'autre qui se rattachaient au culte d'Apollon. Le poète était cependant assez modeste pour ne prétendre avoir pénétré que jusqu'aux Issédoniens, au nord des Scythes, et pour donner comme de simples bruits qu'il a recueillis, les contes fabuleux des Arimaspes à l'œil unique, des griffons qui gardent l'or des montagnes, enfin des Hyper-

[1] C'est là la forme ancienne de la légende, dans Hérodote, IV, 36, l'orateur Lycurgue et autres. D'après le récit postérieur qui appartient à Héraclide de Pont, Abaris fut porté lui-même à travers les airs et autour de la terre par la flèche miraculeuse. — D'Abaris aussi on avait des chants expiatoires, des oracles, et même une prétendue épopée : l'arrivée d'Apollon chez les Hyperboréens.

boréens bienheureux au-delà des monts du septentrion. Cet Aristée est également un personnage tout à fait légendaire ; sous forme de corbeau, il accompagne Apollon à la fondation de Métaponte et reparaît dans cette ville de la Grande-Grèce plusieurs siècles plus tard, c'est-à-dire à l'époque de son existence réelle vers le temps de Pythagore. Phérécyde, lui aussi, de l'île de Syros, un des chefs de l'école ionienne, se rattache jusqu'à un certain point à ces sages au caractère sacerdotal et enthousiaste, en revêtant encore d'une forme toute mythique ses idées et ses divinations sur la nature des choses et leurs causes intimes. Nous avons de lui des fragments d'une Théogonie qui ont un caractère étrange et offrent beaucoup plus d'analogie avec les poésies orphiques qu'avec Hésiode [1]. Il est évident qu'à cette époque, l'esprit de la poésie théologique s'était déjà complétement transformé et que les idées orphiques avaient déjà cours.

Il est impossible cependant de prouver l'existence d'aucune œuvre littéraire de ces Orphiques avant Phérécyde, sans doute par la raison que les hymnes et les chants religieux qu'ils composaient n'étaient destinés qu'à ces confréries de mystères

[1] Sturz, *de Pherecyde*, p. 40, sqq. Le mélange d'êtres divins (θεοκρασία), le dieu Ophionée, l'unité de Zeus et d'Eros et plusieurs autres idées de la Théogonie de Phérécyde se trouvent aussi dans des poésies orphiques. La Cosmogonie d'Acusilaos (Damascius, p. 313, d'après Eudème) se rapproche aussi des Orphiques, quand elle cite Ether, Éros et Métis comme enfants d'Érèbe et de Nyx (la nuit). Cf. plus bas.

et formaient un ensemble avec les cérémonies qu'elles observaient. Une littérature orphique étendue ne naît que vers le temps des guerres médiques, après que les restes de l'ordre pythagoricien de la Grande-Grèce se furent rattachés aux associations orphiques : l'éducation, la vie, toute la culture à laquelle aspirait l'ordre des Pythagoriciens dans l'Italie méridionale, ne ressemblaient pas davantage à la vie et aux mœurs des Orphiques. Tandis que chez ceux-ci le culte de Dionysos était le centre de leurs rêveries religieuses et le point de départ de toutes leurs spéculations sur la destinée de l'univers et de l'homme, on ne rencontre aucune trace d'une pareille autorité du culte de Bacchus dans les villes de l'alliance pythagoricienne. C'est au contraire Apollon ou les Muses qui sont les divinités favorites de ces sages, ce qui s'accorde parfaitement d'ailleurs avec l'ordonnance de leur vie et avec leur activité politique. Cette fusion n'a évidemment eu lieu que lorsque, après la destruction de Sybaris, l'alliance pythagoricienne dans la Grande-Grèce fut surprise par le parti populaire hostile, dispersée et persécutée avec une fureur sauvage (vers l'ol. 69me, 1 ; 504 av. J. C.). Dans ces circonstances, il semble fort naturel que bien des Pythagoriciens, avec leur penchant prononcé pour les sociétés fermées, aient cherché un point d'appui dans ces conventicles des Orphiques, consacrés par la religion. A cette époque appartiennent plusieurs hommes qu'on appelle Pythagoriciens et qui étaient con-

nus comme auteurs de poèmes orphiques. Tel fut ce Cercops à qui l'on attribuait le grand poème des *Traditions sacrées* (Ἱεροὶ λόγοι), toute une théologie orphique en vingt-quatre rhapsodies qui est sans doute l'œuvre de plusieurs, parmi lesquels on cite un certain Diognète. Brontinos, également Pythagoricien, est cité comme auteur d'un poème orphique *sur la nature* (φυσικά), et d'un autre : *le Manteau et le Filet* (πέπλος καὶ δίκτυον), images par lesquelles les Orphiques symbolisaient la création. Arignote qu'on donne pour élève et même pour fille de Pythagore, aurait composé un poème intitulé *les Bachiques* (Βακχικά). D'autres poètes orphiques sont Persinos de Milet, Timoclès de Syracuse, Zopyros d'Héraclée ou de Tarente. Nous connaissons davantage Onomacrite, qui n'était cependant point intimement lié avec les Pythagoriciens, puisque dès avant la destruction de leur alliance, il vivait en grande considération auprès de Pisistrate et de ses fils. C'est lui qui recueille pour ces bibliophiles les oracles de Musée, et en ce travail, le poète Lasos l'avait, d'après Hérodote, surpris en flagrant délit de falsification. Il composait des chants pour des cérémonies bachiques, et y introduisait les Titans dans le cycle mythique de Dionysos, en leur attribuant le meurtre du jeune dieu [1]. On voit combien cette mythologie orphique s'éloignait de la Théogonie d'Hésiode. Au temps de

[1] Tel est le sens du passage important de Pausanias, VIII, 73, 3.

Platon, on possédait, grâce à ces poètes, une collection nombreuse de chants sur le nom d'Orphée et de Musée, que l'on récitait à la manière des rhapsodes dans les jeux publics, absolument comme les épopées d'Homère et d'Hésiode [1]. A cette époque les Orphéotélestes, sorte de mystagogues marrons et mauvaise superfétation des Orphiques, montraient aussi toute une collection de livres d'Orphée et de Musée sur lesquels ils fondaient leurs prophéties quand ils venaient frapper à la porte des riches en promettant de leur procurer, au moyen de sacrifices et de chants expiatoires, l'absolution de tous les péchés, même de ceux des aïeux [2].

Quant au contenu de cette poésie orphique, il est difficile de toujours bien séparer les notices que nous en possédons d'avec les inventions orphiques postérieures des temps de décadence du paganisme. D'un autre côté, une explication détaillée nous obligerait à entrer dans le détail de la mythologie ancienne et de l'histoire religieuse ; nous ne ferons donc ressortir que quelques points principaux, qui trahissent l'esprit et le plan de ces compositions en général. Nous les puisons pour la plupart dans la cosmogonie orphique que les écrivains postérieurs qualifient de l'*ordinaire* (ἡ συνήθης) (car il y en avait aussi d'autres plus étranges encore et plus bizarres) et qui formait probable-

[1] Platon, *Ion*, p. 536. B.
[2] Platon, *Republ.* II, p. 364.

ment une partie du grand ouvrage des *Traditions sacrées*.

Dès le début se trahit le désir de renchérir sur la Théogonie d'Hésiode et de s'élever à des idées encore plus générales, plus encyclopédiques que le chaos hésiodique. La théogonie orphique mettait Chronos, le temps, à la tête du tout et lui attribuait une essence et une force créatrices. Chronos engendre lui-même Chaos, et du chaos il forme, au milieu de l'éther, le brillant œuf du monde. Cet œuf du monde est une idée que les Orphiques ont de commun avec beaucoup de systèmes orientaux et dont on rencontre des allusions même dans les anciens mythes grecs, dans celui des Dioscures par exemple ; mais ce ne sont que les Orphiques qui ont développé cette idée et lui ont donné son importance. Dans cet œuf toute la vie de l'univers se trouve encore mystérieusement enfermée ; c'est de là qu'elle se développe, comme la vie d'un oiseau, du centre invisible d'un néant apparent. Cet œuf où se trouve l'abondance matérielle du chaos, est fécondé par les vents, l'éther mû ; c'est alors qu'en sort Éros aux ailes d'or[1]. L'idée de cet Éros, comme être cosmogonique, a été bien plus développée par les Orphiques que par Hésiode. Ils l'ap-

[1] Ce trait nous le retrouvons aussi dans la parodie de la cosmogonie orphique chez Aristophane, *Oiseaux*, 694, qui explique aussi le vers orphique du Schol. d'Apollonius de Rhodes III, 26.

Αὐτὰρ Ἔρωτα Χρόνος (non Κρόνος) καὶ πνεύματα πάντ' (nominatif) ἐτέκνωσεν.

pelaient aussi Métis, l'esprit du monde : le nom de Phanès ne lui fut donné que parmi les Orphiques postérieurs. Ils considéraient cet Éros-Phanès comme un être panthéistique dans lequel le monde entier se serait encore trouvé réuni dans une unité organique, comme les membres d'un corps : le ciel étant sa tête, la terre son pied, le soleil et la lune ses yeux, le lever et le coucher ses cornes. Un poète orphique dit à Phanès avec autant de beauté que profondeur : « Tes larmes sont la malheureuse race des hommes; par ton sourire tu as fait germer la race sacrée des dieux. » De cet Éros naît toute une généalogie de dieux, analogue à celle d'Hésiode ; car, avec sa fille, la Nuit, il engendre le Ciel et la Terre qui produisent à leur tour les Titans parmi lesquels Kronos et Rhea deviennent les parents de Zeus. Zeus était pour les Orphiques également le nom de la divinité qui gouverne le monde dans le temps, qui embrasse le tout par son activité infinie et toujours vigoureuse. D'après cela Zeus devait avoir pris la place d'Éros-Phanès et s'être identifié avec cet être. C'est là ce qui donna lieu à la fiction de Phanès dévoré par Zeus, fiction qui est évidemment imitée du récit hésiodique où Zeus dévore la déesse de la sagesse, Métis. Seulement Hésiode ne veut dire par là qu'une chose : c'est que Zeus sait désormais tout ce qui porte le salut ou la perte, tandis que les Orphiques reportaient ainsi sur Zeus leur idée d'une âme du monde. Aussi se plaisaient-ils à dire dans des descriptions détaillées comment Zeus était maintenant le pre-

mier et le dernier, le commencement, le milieu et la fin, homme et femme et tout en général. Toutefois, l'univers n'est pas toujours envisagé ainsi par rapport à Zeus et à Éros : les Orphiques racontaient aussi comment Zeus réunit dans une belle construction, et pour en former un seul tout, les forces qui se combattaient, c'est-à-dire qu'il rétablit par la raison et la sagesse cette unité qui était dans Phanès et qui s'était détruite par la lutte et l'inimitié.

On remarque ici que l'horizon hellénique accueille l'idée, parfaitement étrangère aux anciens poètes grecs, d'une création de l'univers. Tandis que les Grecs du temps d'Homère et d'Hésiode considéraient le monde comme une plante qui, animée par un intime instinct de vie, croît et se développe depuis ses racines profondes et insondables jusqu'à une forme de plus en plus délicate et belle, les Orphiques voyaient déjà dans la divinité un ouvrier qui, avec une matière donnée, entreprend et exécute la construction du monde d'après un plan régulier. Ils aimaient à se servir pour rendre leur pensée plus facile à saisir, de l'image d'un cratère où les divers élément se fussent trouvés mêlés dans la mesure voulue, ou d'un péplos, c'est-à-dire d'un vêtement où les fils les plus variés se fussent réunis pour former un beau tissu. Aussi rencontre-t-on les noms de cratères et de péplos comme titres de poèmes entiers de ce genre.

Une autre différence non moins importante

existe entre les idées orphiques sur la destinée du monde et celles des Grecs anciens. Les poètes de la secte nouvelle ne s'arrêtaient point à l'état actuel du monde, encore moins se contentaient-ils de la mélancolique théorie d'Hésiode sur les âges qui se succèdent en empirant toujours ; ils attendaient à la fin des choses, un apaisement de toutes luttes et querelles, une paix bienheureuse, un état de béatitude absolue et de ravissement des âmes. Leurs espérances pleines de confiance se rattachaient tout entières à Dionysos, dont le culte était d'ailleurs le point de départ de tous les sentiments religieux qui leur étaient particuliers. Dionysos-Zagreus, d'après eux, était fils de Zeus qui, sous la forme d'un dragon, l'avait engendré avec sa propre fille, Cora-Perséphone, avant qu'elle fût entraînée dans le royaume des ombres. Le jeune dieu passe par de grands périls et par toutes les terreurs de la mort, trait de tout temps essentiel de la fable de Dionysos, telle surtout qu'on la racontait dans le pays de Delphes, mais que les Orphiques les premiers, Onomacrite en particulier, transformèrent en cette légende bizarre que nous ont transmise les écrivains postérieurs. Zeus, raconte cette légende, Zeus destine Dionysos à la royauté et le place sur le trône du ciel en lui donnant pour protecteurs Apollon et les Curètes. Mais les Titans excités par Héra jalouse, le surprennent en s'enduisant de plâtre pour se rendre méconnaissables, — usage habituel des fêtes bachiques — tandis que Dionysos, occupé de toutes sortes de

jouets, surtout d'un miroir brillant, ne s'aperçoit point de leur approche. Après de longs et terribles combats, les Titans l'emportent, tuent Dionysos, et le déchirent en sept morceaux, parce qu'ils étaient eux-mêmes au nombre de sept [1]. Pallas cependant réussit à sauver le cœur palpitant [2] que Zeus avale dans une boisson pour porter ainsi de nouveau en lui et pour engendrer une seconde fois Dionysos, car le cœur était considéré par les anciens comme le véritable siége de la vie et de l'esprit. En même temps Zeus venge l'assassinat de son fils en terrassant les Titans et en les brûlant de ses foudres ; de leurs cendres, d'après cette légende orphique du moins, naissent les hommes dans lesquels il y a également du Dionysos, mais du Dionysos déchiré criminellement. C'est ce dieu, déchiré et créé une seconde fois, qui est destiné à succéder dans le gouvernement à Zeus et à rétablir l'âge d'or. Mais Dionysos était en même temps pour les Orphiques le dieu dont on espérait la délivrance des âmes : car, d'après une de leurs idées, à laquelle Platon fait souvent allusion, les âmes humaines étaient, pour leur punition, jetées dans le corps comme dans une prison. Les souffrances de l'âme dans cette captivité, les phases et les degrés par lesquels elle arrive à un état supérieur, son épuration et sa transfiguration successives étaient peintes avec détail dans ces poèmes et Dio-

[1] Les Orphiques ajoutaient aux Titans et Titanides d'Hésiode Phorcys et Dione.

[2] Κραδίην παλλομένην — fable étymologique.

nysos avec Cora (*Liber cum Libera*) y étaient représentés comme les divinités auxquelles incombent la conduite et la purification des âmes.

Voilà donc, dès la poésie de ces cinq premiers siècles de la littérature grecque, à la place de cette joie pleine de sérénité qu'inspirait la vie sensuelle, un sentiment profond de la misère de l'existence humaine et un désir enthousiaste d'un état plus heureux ; non pas, il est vrai, au point de faire de cette sorte de philosophie mélancolique la disposition dominante du peuple grec, mais de façon cependant à prendre profondément racine dans certaines âmes et à se rattacher à une opinion générale plus sévère et plus spiritualiste de la vie.

Pour juger cette opinion générale, tournons nos regards sur le commencement et les premiers pas que les Grecs avaient faits dans la communication prosaïque de leurs pensées pendant le dernier siècle de cette époque.

CHAPITRE XVII

ÉCRITS PHILOSOPHIQUES.

Comme le sujet de ce livre n'est pas une histoire de la philosophie, mais de la littérature et de la culture intellectuelle des Grecs, nous n'avons pas à répondre aux questions qu'essayerait de résou-

dre un ouvrage de ce genre. La philosophie est un royaume à part de l'esprit humain fondé sur des besoins de notre raison qui ne s'éveillent pas en tous et ne se montrent qu'à de certains moments du développement d'une civilisation. Elle se compose de pensées et d'idées qui cherchent à se combattre et à se réfuter les unes les autres, et, si parfois un artiste philosophe réussit à les mettre dans un équilibre apparent, la balance ne tarde pas à rebondir à un moment donné, et tout l'édifice s'écroule pour être reconstruit par un autre avec les mêmes pierres, mais d'après un plan tout différent. Pour bien pénétrer les idées sur la nature des choses, telles qu'elles se dégagent des fragments des philosophes anciens et des renseignements que nous possédons sur eux, pour bien saisir l'originalité de chacun des grands penseurs, ainsi que la place qu'il occupe dans l'histoire des spéculations philosophiques, il faut apporter à la fois un intérêt spécial pour ce monde de la pensée, et un esprit bien indépendant de tout parti pris et de tout système. Quand même on serait en droit de supposer cet intérêt chez le lecteur, ces considérations n'entreraient point dans le cadre de ce travail, qui envisage le peuple grec dans son ensemble, et n'insiste que sur ce qui a directement enrichi sa vie intellectuelle. Or la philosophie, dans ses débuts, et longtemps après encore, est aussi éloignée de la culture générale du peuple, que la poésie y est étroitement liée. La poésie, en effet, en forme, pour ainsi dire, le centre, elle illustre et

transfigure la vie nationale, la sphère des pensées dans laquelle la nation a grandi, la religion, le mythe, le mouvement politique, les mœurs sanctionnées par les siècles, toute l'ordonnance de la vie en un mot ; elle est la fleur de l'existence historique et positive de la nation. La philosophie, tout au contraire, commence par arracher l'esprit aux opinions et aux habitudes dont il s'est nourri jusque-là, aux idées sur les dieux et l'univers, aux principes de la morale et des constitutions en vigueur. L'esprit individuel s'y dégage autant que possible de toute influence, et prétend à une autonomie qui souvent va jusqu'à une opposition ouverte contre les institutions réelles, à un dédain superbe pour tout ce qui est sagesse et art traditionnels. Aussi renonce-t-elle dès ses débuts à l'ornement du vers, c'est-à-dire à la forme du discours, qui jusque-là a servi à toute disposition exaltée de l'esprit voulant se communiquer à autrui : la première elle apparaît dans la parole nue et libre de la vie ordinaire. Elle ne l'aurait certainement pas osé, si ses œuvres avaient dû être récitées devant une foule réunie aux fêtes et aux jeux. Il aurait fallu beaucoup de hardiesse pour y interrompre le fleuve rhythmique des hexamètres harmonieux par un discours simple, tel qu'on pouvait l'entendre dans le commerce social de tous les jours. Mais les écrits les plus anciens des philosophes grecs n'étaient qu'une brève consignation de leurs principales pensées destinées à être communiquées au petit nombre. Rien n'empêchait ici

d'employer la forme du discours ordinaire, depuis longtemps en usage pour fixer par écrit les lois, les alliances, etc [1]. En général, la prose et l'écriture sont si étroitement liées l'une à l'autre, que la poésie, on peut bien le dire, ne serait pas si longtemps restée seule à détenir la vie élevée de la nation, si l'écriture avait été répandue plus tôt parmi les Grecs. Sans doute la philosophie, elle aussi, à mesure qu'elle se développe, s'empare de la poésie pour frapper plus vivement les esprits ; et si l'on prenait les divisions à la rigueur, il aurait fallu faire suivre le chapitre sur la poésie théologique d'un chapitre sur la poésie philosophique. Mais, comme nous observons dans cet ouvrage l'ordre chronologique et le développement naturel et intime des divers phénomènes intellectuels, cette poésie philosophique ne peut trouver sa place qu'à côté de la prose et comme une déviation intentionnelle de la forme ordinaire.

Toutefois, quels que soient, depuis les premiers jours, les efforts des philosophes pour s'isoler et pénétrer d'une manière tout à fait indépendante le fond et l'essence des choses, chacun se montre cependant jusque dans ces recherches, avec son caractère propre, c'est-à-dire tel que l'a fait depuis son enfance l'influence continue de son entourage. Aussi les premiers philosophes se divisent-ils en groupes selon les races et les contrées auxquelles ils appartiennent ; bien qu'on ne puisse

[1] V. le chap. suivant.

pas encore appliquer à ce temps l'idée d'école, c'est-à-dire de transmission régulière d'une doctrine par une succession continue de maîtres et de disciples.

L'impulsion première revient pour la plus forte part aux Ioniens, celle des races grecques qui ne montrait pas seulement le plus de goût pour les nouveautés et les connaissances variées dans la vie ordinaire, mais qui apportait aussi le plus de curiosité scientifique dans l'étude de la nature et de l'univers. Aussi les recherches des sages Ioniens se dirigèrent-elles, dès le commencement, sur le monde extérieur et sur la nature, ce qui leur valut chez les anciens le nom de physiciens ou physiologues. Avec l'audace, propre aux esprits inexpérimentés et ignorants des difficultés du sujet, ils posent dès l'abord les questions les plus hautes et cherchent à découvrir la cause première, le principe d'être des choses, quand ils n'ont encore à leur service d'autre expérience que celle de l'homme du commun, et quand ils ne se sont pas encore débrouillés avec les éléments rudimentaires des mathématiques. Si nous sourions de la téméraire promptitude avec laquelle l'esprit de ces Ioniens passa sur tous les degrés intermédiaires pour s'essayer dès ses débuts aux problèmes derniers, on ne peut s'empêcher cependant d'admirer la profondeur de vues avec laquelle certains d'entre eux devinèrent la cohérence intime de phénomènes que les progrès des sciences naturelles ont seuls permis de comprendre d'une

manière scientifique. Avec cette tendance des spéculations ioniennes, il va de soi qu'ils ne prétendaient pas s'affranchir de l'expérience et procéder *a priori :* ils essayèrent plutôt de résumer, de concentrer toute expérience et toute observation dans quelques grandes idées sur la nature des choses. Aussi l'attention, une certaine finesse d'observation n'a-t-elle en aucun temps fait défaut aux Grecs pour tout ce qui se passait sous leurs yeux ; mais cette nation si intelligente n'a jamais dépassé un certain point, même à l'époque où elle avait déjà rassemblé un grand trésor d'expériences ; jamais elle n'est allée au delà de l'observation du phénomène donné, jamais elle n'a, comme la science moderne, tenté de faire naître des phénomènes, de procéder à des expériences par lesquelles le savant met la nature en demeure de lui répondre sur les points au sujet desquels il attend des renseignements.

Avant d'en venir aux différents sages de l'école ionienne, pour employer ce mot d'école dans son acceptation la plus vaste, on ne peut passer sous silence le nom d'un homme qui est très-important, parce qu'il forme, pour ainsi dire, un intermédiaire entre les physiologues ioniens et les enthousiastes sarcerdotaux, tels qu'Épiménide et Abaris. Phérécyde, originaire de l'île de Syros, une des Cyclades, est d'ailleurs le plus ancien Grec dont nous possédions encore quelques phrases de prose, et certainement un des premiers qui aient confié leur sagesse, peu éloquente encore, à

des peaux de moutons (διφθέραι), à la manière des Ioniens, qui n'avaient pas alors reçu le papyrus d'Égypte [1]. Mais cette prose n'est prose qu'en ce qu'elle a secoué les entraves des vers qu'elle ne se soucie pas d'observer dans la contemplation enthousiaste de la nature des choses, et nullement pour manifester ses pensées d'une façon rationnelle et simple. Son livre débutait ainsi : « Zeus et le Temps (Chronos) et la terre primitive (Chthonia) existaient de toute éternité ; mais la terre primitive s'appelle Terre (Ghè), depuis que Zeus lui a donné l'honneur. » Plus loin il décrivait comment Zeus se métamorphosa en dieu d'amour (Eros) lorsqu'il voulut mettre une belle ordonnance dans ce monde, composé de la matière primitive, créée par Chronos et Chthonia. « Zeus forme un grand et beau vêtement, sur lequel il peint la Terre et Ogénos (Océan) et les maisons d'Ogénos, et il étend le vêtement sur un chêne ailé [2]. » Sans prétendre interpréter ces images, on peut établir comme probable que Phérécyde, par ses idées et par son style, eut une grande affinité avec

[1] Hérodote V, 58. L'expression *Φερεκύδους διφθέρα* a sans doute donné lieu à la fable d'après laquelle on avait enlevé sa propre peau à Phérécyde pour le punir de l'athéisme dont on accusait tous ces vieux philosophes.

[2] Pour la suite v. Sturz, *Commentatio de Pherecyde utroque*, dans les *Pherecydi fragmenta*, ed. alt. 1825. (Cf., parmi les écrivains plus modernes, Preller, *Die Theogonie des Pherekydes von Syros* (*Rhein. Mus.*, 1846, 277. E. M.). L'authenticité de ces fragments est surtout garantie par les formes très-rares de vieil ionien qu'en citent les savants grammairiens Apollonius et Hérodien.

les théologiens orphiques, et qu'il y a plutôt lieu de le placer parmi ceux-ci que parmi les physiologues ioniens.

Phérécyde appartient à l'époque des sept sages dont l'un, Thalès de Milet, est en même temps le premier de la série des philosophes ioniens. Les sept sages ne sont point, nous avons déjà eu occasion de le remarquer, des penseurs solitaires auxquels leurs spéculations, incomprises du vulgaire, auraient valu la réputation de sagesse ; leur gloire, répandue dans toute la Grèce, repose uniquement sur leur activité d'hommes d'État, de conseillers du peuple dans les affaires publiques, d'hommes pratiques, en un mot. Cela s'applique aussi à Thalès, dont plus d'une anecdote constate le coup d'œil libre et pénétrant dans les affaires de l'État et dans les questions économiques. La plus importante est rapportée par Hérodote. Au moment où, après la chute de Crésus, la grande puissance perse sous Cyrus menaçait les Ioniens, Thalès, déjà très-âgé, leur aurait conseillé d'établir une capitale ionienne au milieu de leur côte, à Téos, par exemple, où l'on délibérerait sur toutes les affaires de la race et vis-à-vis de laquelle toutes les autres villes ioniennes auraient la position des dèmes de l'Attique. Plus jeune, Thalès, disait-on, avait prédit aux Ioniens, l'éclipse totale du soleil, qui termina (en 610 ou en 603) la bataille des Mèdes sous Cyaxare, et des Lydiens sous Halyattès [1]. On ne saurait douter que Thalès

[1] Si Thalès (d'après Eusèbe) était né en l'ol. 35e, 2 (639), il avait alors 29 ou 36 ans.

ne se soit servi dans cette circonstance de formules astronomiques qu'il avait reçues, à travers l'Asie Mineure, des Chaldéens, les véritables pères de l'astronomie des Grecs aussi bien que des autres nations : car ses propres connaissances théoriques dans les mathématiques ne peuvent pas encore s'être élevées jusqu'à la proposition de Pythagore. Il enseigna le premier, dit-on, des théorèmes tels que celui de l'égalité des angles à la base d'un triangle isocèle. Le côté principal de l'activité de Thalès fut évidemment pratique. Là où sa propre théorie n'atteignait pas, il se servait des connaissances de peuples plus avancés dans les sciences naturelles. C'est lui qui engagea ses compatriotes à ne plus se diriger dans leur navigation d'après la grande Ourse qui décrit un cercle assez grand autour du pôle, mais à suivre l'exemple des Phéniciens (dont descendait même, d'après Hérodote, la famille de Thalès), en fixant les regards sur l'astre polaire de la petite Ourse qu'on appelait aussi la Phénicienne [1].

Thalès ne fut ni poète, ni même écrivain. On ne put pas, dans l'antiquité, citer avec certitude le moindre petit ouvrage de lui. Les renseignements que nous avons sur ses thèses philosophiques ne reposent donc que sur le souvenir de ses

[1] Scholies d'Aratus, *Phænom.* 39. C'est sur des traditions de ce genre que reposait évidemment la *ναυτικὴ ἀστρολογία* que l'antiquité faisait remonter à Thalès, mais que des renseignements plus authentiques attribuent à un écrivain plus récent, Phocos de Samos.

contemporains et de ses successeurs immédiats, et ce serait un vain espoir que de s'imaginer pouvoir construire un système de la nature d'après Thalès. Ce que l'on est en droit de conclure cependant des meilleures de ces traditions, c'est que cet homme de génie, loin d'admettre dans la nature une matière inanimée, ne voyait partout que la force du mouvement. « Tout, disait-il, dans le langage qui lui était propre, tout est plein de dieux[1], » et il en citait comme preuve l'aimant et l'ambre, conducteurs des forces magnétiques et électriques. On sait aussi qu'il faisait de l'eau le principe ou la matière primitive et motrice[2], probablement parce que l'élément liquide paraît tantôt en forme solide, tantôt en forme atmosphérique et que ce fait lui révélait de la façon la plus claire, comment, dans la nature, un être peut être identique à lui-même dans les formes les plus diverses. Si peu que ce soit, cela suffit pour reconnaître en Thalès un esprit qui brise les préjugés vulgaires que produisent dans l'homme les impressions des sens, pour chercher la cause des formes extérieures dans les forces motrices qui se trouvent, non à la surface des phénomènes, mais dans l'essence intime des choses.

[1] Dans le passage d'Aristote, *de Anim.*, I, 5, 15, il n'y a que les mots *πάντα πλήρη θεῶν εἶναι* qui soient de Thalès ; les mots *ἐν ὅλῳ τὴν ψυχὴν μεμῖχθαι* sont l'explication et l'interprétation d'Aristote.

[2] *Ἀρχή, αἰτία*. L'expression d'*ἀρχή* n'a été employée que par Anaximandre.

Anaximandre, également Milésien, suit de près Thalès. On peut admettre comme assez certain que son petit écrit « Sur la Nature (περὶ φύσεως) » titre commun à presque tous les livres des physiologues ioniens, fut composé dans l'ol. 58e, 2 (547), lorsque Anaximandre avait soixante-quatre ans[1]. C'est par cet écrit que commence la littérature philosophique des Grecs, puisqu'on ne peut guère y comprendre les révélations mystérieuses de Phérécyde. Le style en était probablement d'une concision presque obscure et d'un genre plutôt poétique que prosaïque, car le discours simple de la raison analytique n'avait encore eu que peu d'occasion et de temps pour se former ; les quelques fragments conservés sont du moins écrits dans ce style. Il est probable que les expositions astronomiques et géographiques qu'on attribue à Anaximandre, formaient des chapitres de cet écrit. Anaximandre était en possession d'un *gnomon* ou cadre solaire, — il le tenait sans doute de Babylone[2], — au moyen duquel il faisait à Sparte, qui continuait encore à être le centre de la civilisation hellénique, des observations déterminant les solstices et les équinoxes et lui permettant de

[1] On ne comprendrait pas comment Apollodore pût savoir qu'Anaximandre avait soixante-quatre ans en l'ol. 58e,2 (Diogène Laërce, II, 2), ni comment Pline (*Hist. Nat.* II, 8) pût mettre en l'ol. 58e la découverte de l'inclinaison de l'écliptique, si Anaximandre ne mentionnait pas lui-même cette année dans son ouvrage, Qui donc à cette époque aurait pu noter de telles découvertes ?

[2] Hérodote, II, 109. Sur le *gnomon* d'Anaximandre v, Diogène Laërce, II, 1 et autres.

calculer l'inclinaison de l'écliptique [1]. Il fut aussi, s'il faut en croire Eratosthène, le premier qui essaya de tracer une sorte de carte géographique où ce qui importait le plus à notre physicien était, non les divers pays et peuples, mais la division mathématique de la terre en général. D'après Aristote, Anaximandre supposait des mondes innombrables qu'il appelait aussi des dieux ; car il se figurait ces mondes comme des êtres doués d'une force de mouvement spontané ; et il soutenait que, puisque les uns naissaient, tandis que les autres périssaient, le mouvement devait durer éternellement. Les mondes, d'après lui, étaient nés par le développement de l'être primitif infini ou plutôt indéterminé qu'il nommait l'ἄπειρον et dont il écartait toutes les qualités particulières comme autant de limitations, pour arriver de la sorte à l'idée d'un être primitif qui embrassait tout, dont tout était sorti et où tout rentrait. « Là, d'où ce qui est tire son origine, dit-il dans un fragment qui nous a été conservé, il doit aussi avoir sa fin, selon la justice. Car une chose est toujours frappée et punie par une autre pour son injustice (grâce à laquelle elle a pris la place d'une autre), d'après l'ordre du temps [2]. »

[1] L'obliquité de l'écliptique, c. à d. l'écart du cours du soleil de l'équateur, ne pouvait dans son ensemble échapper à quiconque voulait y faire attention ; mais Anaximandre trouva moyen, grâce au *gnomon*, de la déterminer jusqu'à un certain point.

[2] V. Simplicius sur la *Phys.* d'Aristote, f. 6.

Anaximène, également Milésien, se rattache, s'il faut en croire la tradition commune de l'antiquité, par le temps et par son éducation à Anaximandre, ce qui le place peu de temps avant les guerres médiques [1]. Avec lui la philosophie ionienne commence à s'approcher du langage du raisonnement ; car son ouvrage était écrit dans le dialecte simple et vulgaire des Ioniens. Anaximène, en revenant à la recherche d'une matière déterminée, connue par l'expérience, et par laquelle il pût expliquer et développer la nature variée des choses, trouva que l'air répondait le mieux à cette exigence et il fut on ne peut plus ingénieux à prouver par des faits comment les corps les plus divers se formaient de l'air par la condensation et l'évaporation. Cependant ce principe n'était jamais aux yeux des Ioniens purement matériel : ils le douaient toujours de la force du mouvement spontané et le considéraient en même temps comme un être spirituel et divin. « Comme l'âme au dedans de nous, dit-il, dans un fragment conservé [2], l'âme qui n'est qu'air, nous tient ensemble, c'est ainsi que le souffle et l'air tiennent le monde entier. »

Un personnage bien plus important, non-seulement pour l'histoire de la philosophie, mais encore pour la civilisation grecque en général et surtout pour la prose, est Héraclite d'Ephèse.

[1] Les indications plus spéciales sur sa vie sont tellement confuses qu'on ne peut guère les déchiffrer. Voir Clinton, dans le *Philological Museum*, n° I, p. 91.

[2] Stobée, *Eclog.*, p. 296.

L'époque où il fleurit vers la 69e ol. (505), est assez sûrement établie. Son ouvrage intitulé : *De la Nature* — il est vrai que ces titres n'ont été ajoutés que plus tard pour désigner les livres — fut consacré, dit-on, par lui à la déesse patronne d'Éphèse, la grande Artémis, comme s'il ne pouvait trouver que là une place digne de lui, et que le public ne méritât pas à ses yeux de le posséder. La tradition unanime de l'antiquité peint Héraclite comme un homme fier et réservé qui n'aimait pas à donner et à recevoir des idées dans le commerce des autres hommes. Il plaçait au-dessus de toute instruction qu'il pût recevoir d'autrui les profondes pensées sur la nature des choses qui s'étaient révélées à lui dans la méditation solitaire. « Beaucoup apprendre, disait-il, ne rend pas l'intelligence forte : autrement cela aurait donné de la sagesse à Hésiode, à Pythagore, à Xénophane et à Hécatée [1]. » Aussi son style semble-t-il plutôt le laborieux enfantement de fortes pensées dont il se rend compte à lui-même que cette communication complaisante que les Ioniens affectionnaient. Ce n'est de la prose, que parce que toute entrave de la parole lui répugne, mais cette prose est plus hardie dans l'usage de la langue, plus soutenue et plus inspirée que beaucoup de poésies. La pensée qu'il faut considérer comme

[1] Dans Diogène Laërce, IX, 1 : Πολυμαθίη νόον οὐ διδάσκει (mieux que φύσει chez d'autres). Ἡσίοδον γὰρ ἂν ἐδίδαξε καὶ Πυθαγόρην, αὖθίς τε Ξενοφάνεά τε καὶ Ἑκαταῖον ; passage très-important pour les commencements de l'érudition chez les Grecs.

le pivot de toutes ses spéculations sur la nature est celle-ci : « Tout est dans un mouvement perpétuel ; rien n'est à la vérité ; tout ne fait que devenir et périr. » « Nous entrons, dit-il, dans un langage symbolique, dans les mêmes rivières, et nous n'y entrons pas (parce que dans le moment même elles deviennent autres), nous sommes et nous ne sommes pas (parce qu'aucun point dans notre existence ne se laisse saisir et retenir comme un être permanent [1].) » Ainsi toute existence apparente dans le monde ne lui semblait rien de particulier, mais comme une forme autre d'une chose autre. « Le feu, dit-il, *vit* la mort de la terre, et l'air *vit* la mort du feu, l'eau *vit* la mort de l'air et la terre celle de l'eau [2], » voulant exprimer ainsi d'une façon spirituelle et expressive que les choses particulières sortent d'un être plus général comme des formes diverses qui s'anéantissent réciproquement. De même il disait des hommes et des dieux : « Nous vivons la mort de ceux-là ; leur vie est notre mort, » si bien que l'on pourrait appeler,

[1] Ποταμοῖς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομέν τε καὶ οὐκ ἐμβαίνομεν, εἰμέν τε καὶ οὐκ εἰμέν. Héracl., *Alleg. Hom.*, c. XXIV, p. 84. L'image de la rivière dans laquelle on ne peut entrer deux fois, parce qu'elle devient toujours autre, Héraclite s'en servait dans plusieurs passages de son livre pour représenter toute existence comme un courant, une rivière continue.

[2] Ζῇ πῦρ τὸν γῆς θάνατον, καὶ ἀὴρ ζῇ τὸν πυρὸς θάνατον, ὕδωρ ζῇ τὸν ἀέρος θάνατον, γῆ τὸν ὕδατος. Maxime. Tyr., *Diss.* XXV. p. 260. L'expression : une chose est la mort de l'autre, est très- fréquente dans les fragments d'Héraclite ; il se complaît généralement dans des formes peu nombreuses et fixes.

pour suivre sa pensée, les hommes des dieux morts, les dieux des hommes réveillés à la vie[1].

En cherchant ainsi dans la nature apparente le principe de ce mouvement continuel, le feu lui parut la forme la plus pure de cette force vitale, quoiqu'il songeât probablement, non au feu particulier, perceptible par les sens, mais à une force ardente plus haute et plus générale; car le premier, nous venons de le voir, il le considérait comme entrant lui-même dans la circulation des éléments, vivant et mourant. Mais voici ce qu'il disait du feu primitif : « Ce n'est pas plus un dieu qu'un homme qui a fait l'ordre éternel de toutes choses ; il fut toujours, il est, et il sera le feu éternellement vivant qui, d'après une alternation prédéterminée s'allume et s'éteint[2]. » Mais ce mouvement continuel n'était rien moins aux yeux d'Héraclite qu'un courant sans but et sans mesure, une fluctuation affranchie de toute loi supérieure, dominée par des conjonctures accidentelles ; dans la force vitale qui crée tout, il voyait en même temps un ordre souverain. Un destin suprême, appelé εἱμαρμένη, dirigeait la voie en haut et en bas ; car c'est ainsi qu'il qualifiait la naissance et la mort des choses. « Le soleil, disait-il, ne dépassera pas sa voie ; le fît-il,

[1] *Ζῶμεν τὸν ἐκείνων θάνατον τεθνήκαμεν δὲ τὸν ἐκείνων βίον.* Philo, *Alleg. leg.*, p. 60. Héracl., *Alleg. Hom.*, c. XXIV.

[2] *Κόσμον τὸν αὐτὸν ἁπάντων οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ ἀείζωον, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα.* Clem. Alex., *Strom.*, V, p. 599.

les Erinnyes, aides de Dicé (la justice), le retrouveraient[1]. » Au milieu du mouvement, il reconnaissait une loi éternelle qui est maintenue par les puissances souveraines. En cela, les successeurs du philosophe ne paraissent pas avoir suivi le sage exemple de leur maître ; car ces Héraclitiens exagérés que Platon appelle en plaisantant les *coulants* (ῥέοντες[2]), ne se plaisaient qu'à démontrer en toutes choses le changement continuel et le mouvement intérieur.

Quant à la religion populaire, Héraclite la dédaigna comme presque tous les philosophes. Leur caractère spéculatif consistait précisément à chercher dans leur propre expérience individuelle les points de vue qui leur permissent de s'émanciper de tout ce qui est tradition positive et qui comprend la superstition et les préjugés aussi bien que les vérités et les principes les plus élevés. Aussi Héraclite se dégage-t-il avec la hardiesse du libre penseur de la religion grecque. « Ils implorent des images, disait-il de ses compatriotes, comme si quelqu'un voulait lier conversation avec les maisons[3]. » Malgré cela, dans la grande question du corps et de l'âme, Héraclite est encore absolument sur le même terrain que la religion populaire et que l'opinion généralement admise

[1] *Ἥλιος οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δὲ μή, Ἐρινύες μιν Δίκης ἐπίκουροι ἐξευρήσουσιν.* Plutarque, *de Exil.*, c. XI, p. 604.

[2] *Theæt.*, 181, a. E. M.

[3] *Καὶ ἀγάλμασι τουτέοισι εὔχονται, ὁκοῖον εἴ τις δόμοις λεσχηνεύοιτο*, dans Clem. Alex., *Cohort.*, p. 33.

par les Grecs. Car ce qui forme un point principal dans ces opinions populaires, c'est que les êtres primitifs du monde y sont considérés autant comme puissances spirituelles que comme objets matériels; et chez Héraclite la matière primitive du monde est bien aussi envisagée comme la source de toute vie intellectuelle.

Par contre, une des révolutions les plus importantes qu'ait enregistrées l'histoire de l'esprit humain, se produisit bientôt après Héraclite, dans Anaxagore. Avec lui l'esprit philosophique se détache complètement du terrain de ses idées populaires pour entrer dans une voie que la raison spéculative et même la croyance religieuse avait, il est vrai, prise depuis longtemps en Orient et dans laquelle se meuvent surtout les idées mosaïques sur la divinité et sur l'univers; mais chez les Grecs, cette manière de voir qui nous est devenue si naturelle et si familière, grâce à la religion chrétienne, ne se produisit pas avant Anaxagore et le fit alors sous forme philosophique, comme résultat de la méditation spéculative. De même que dès le premier jour, elle se mit contre la religion légendaire du peuple dans une opposition bien plus tranchée que ne le faisaient toutes les doctrines philosophiques antérieures, elle mina aussi plus que toutes les autres, en se développant et en se répandant si rapidement, le sol sur lequel reposait tout le culte des anciens dieux et prépara ainsi le triomphe du christianisme.

Anaxagore est séparé d'Anaximène par une certaine distance, bien qu'on l'en appelle le disciple. Sa maturité tomba dans un temps où les idées des Pythagoriciens et des Éléens même s'étaient déjà répandues en Grèce à côté de celles des physiologues ioniens et avaient eu le temps d'agir sur les esprits réfléchis. Comme il est cependant impossible d'embrasser du même regard les progrès contemporains des diverses écoles ou séries de philosophes, les uns à côté des autres, et comme Anaxagore reste toujours fidèle à ses prédécesseurs ioniens dans la tendance de ses recherches aussi bien que par sa manière de se communiquer, nous suivrons jusqu'au bout cette suite des Ioniens avant de passer aux Éléens et aux Pythagoriciens.

Les circonstances de la vie d'Anaxagore nous sont connues par des renseignements chronologiques assez concordants. Il naquit à Clazomène en Ionie, dans la 70[me] ol. 1 (500), et vint à Athènes dans la 81[me] ol. 1 (456) [1]. Il y vécut vingt-cinq ans (on dit trente pour avoir un nombre rond), jusque vers le commencement de la guerre du Péloponèse, époque à laquelle une faction de l'État athénien qui cherchait par tous les moyens à ébranler l'autorité et la popularité de Périclès, essaya, avant de diriger des attaques directes contre le grand homme d'État lui-même, de s'en prendre à tous ses amis et familiers et de les impliquer dans des

[1] Sous l'archonte Callias qui a été confondu avec le Callias ou Calliade de l'ol. 75[e], 1, quand, parmi les terreurs de la guerre médique, ce n'était guère le moment pour le Clazoménien d'y commencer ses études philosophiques.

procès. Parmi eux on comptait aussi Anaxagore alors déjà fort âgé. La liberté de ses recherches sur la nature donnait un droit plus qu'apparent de l'accuser d'avoir nié les dieux que le peuple vénérait. Quoiqu'on ne puisse guère nettement déterminer, dans la confusion des témoignages les plus variés, comment les choses se passèrent dans ce procès, il est cependant certain qu'il quitta Athènes par suite de ces incriminations, dans la deuxième année de la 87me ol. (431). Il mourut trois ans après, âgé de soixante-douze ans, à Lampsaque, en l'ol. 88me, 1 (428).

L'ouvrage d'Anaxagore : *Sur la nature*, qu'il composa dans un âge avancé, par conséquent à Athènes [1], était écrit en dialecte ionien et en simple prose selon le précédent d'Anaximène. Les fragments, dont quelques-uns sont assez étendus [2], ont de petites phrases, rattachées les unes aux autres par des particules conjonctives (et, mais, car), sans être embrassées dans de grandes périodes. Il y avait cependant dans le raisonnement d'Anaxagore une liaison plus étroite des parties et une subordination des preuves et des développements à certains résultats capitaux de la discussion. Seulement il aimait à placer ces résultats principaux en tête et à faire suivre l'argumenta-

[1] Après les commencements d'Empédocle. (Aristote, *Metaph.*, 1, 3, où les ἔργα désignent toute l'activité philosophique.)

[2] Le plus long est celui de Simplicius à Aristote. *Phys*,. p. 336. *Anaxagoræ fragmenta* illust. ab Eduardo Schaubach. Lips., 1827. *Fragm.* 8.

tion, au lieu de diriger l'esprit par la voie opposée de l'induction vers les thèses principales [1]. Les considérations d'Anaxagore commençaient par sa doctrine des plus petites parties des choses qu'il posait, contrairement à ses prédécesseurs, comme déterminées et données une fois pour toutes. Car il excluait — complétement à l'opposé des théories qui avaient régné jusque-là — l'idée de *devenir* de son explication de la nature. « Le devenir, dit-il, et le périr, les Hellènes ont tort de les supposer; car aucune chose ne devient ni ne périt ; elle ne fait que se réunir par le mélange de choses déjà existantes et ne se décompose que par la séparation de ces choses. Ils feraient donc mieux d'appeler le devenir une réunion, le périr une décomposition [2]. » On s'explique aisément que cette conviction dut amener Anaxagore à la conception de matières premières diverses, impérissables et immortelles par elles-mêmes et se mêlant et se fondant de différentes manières dans les corps. Mais comme le défaut absolu de procédés chimiques ne lui permettait pas de découvrir

[1] Aussi le passage que nous allons citer sur le *devenir* ne se trouvait pas en tête, mais suivait, d'après Simplicius, les propositions dogmatiques sur les *homéoméries*, le νοῦς, et le mouvement. Anaxagore commençait presque comme un poète théogonique : « Toutes les choses étaient ensemble, infinies en nombre et en petitesse. »

[2] Simplicius à la *Phys.*, f. 346. *Fragm.* 22. Schaubach. (Cf., sur l'ordre Panzerbieter, *de Fragm. Anaxagor. ordine*, p. 9, 21, Meiningæ. 1836, et Schorn, *Anax. Claz. et Apolloniatæ Diog. fragm, disp. et ill.* Bonnæ, 1829.

la composition des corps qui se produisaient dans la nature, il supposa pour tout corps d'une qualité particulière, pour les os, la chair, le bois, la pierre, des petites parties correspondantes, les fameuses *homéoméries* d'Anaxagore [1]. Il supposait cependant, et il le fallait bien pour expliquer comment une chose naissait de l'autre, que dans chaque chose était contenu quelque chose de toutes les autres et que la forme particulière des divers corps dépendait de l'élément prédominant.

Anaxagore fut donc le premier de tous les Grecs qui considérât les corps comme une matière inanimée, dépourvue de mouvement spontané, et incapable de se transformer par elle-même : il est naturel que le premier aussi il ait éprouvé le besoin de chercher en dehors du monde corporel, un principe de vie et de mouvement. Ce principe était pour lui l'esprit (Νοῦς) qu'il appelait « la plus fine et la plus pure de toutes choses, qui a l'intelligence totale de toutes choses et la force la plus grande [2]. » Cet esprit n'obéit point à la loi générale des homéoméries qui est de se mêler à tout ; il est bien aussi dans les êtres animés, mais sans être uni aux atomes matériels, comme ceux-ci le sont entre eux. C'est lui qui, au commen-

[1] Ὁμοιομέρειαι. Si l'on met à la place de ces petites parties de pierres les atomes des métaux et métalloïdes, on trouvera que la science de nos jours suit encore la voie ouverte par Anaxagore.

[2] Ἔστι γὰρ λεπτότατόν τε πάντων χρημάτων καὶ καθαρώτατον καὶ γνώμην γε περὶ παντὸς πᾶσαν ἴσχει καὶ ἰσχύει μέγιστον, Simpl. l. c. *Fragm.* 8, Schaubach.

cement du monde, donne aux atomes matériels, gisant pêle-mêle dans le désordre, l'impulsion grâce à laquelle ils prennent les formes de choses et d'êtres particuliers. Cette impulsion, Anaxagore se la figurait comme un élan circulaire (περιχώρησις) qui, partant du Νοῦς, communique aux choses un mouvement de rotation tel que le soleil, la lune, les étoiles, et, d'après l'idée d'Anaxagore, l'air même et l'éther continuent à le suivre [1]. La force de ce mouvement circulaire, d'après lui, maintient dans leurs voies tous ces astres qui sont des masses lourdes et de la nature des pierres. On sait que rien ne fut plus reproché à Anaxagore et représenté comme une preuve plus évidente de son athéisme que d'avoir considéré comme un bloc de fer ardent le soleil, Hélios, le dieu sublime qui, avec une douce sollicitude, éclaire les immortels et les mortels [2]. Combien ces idées ne devaient-elles pas paraître choquantes à un âge qui était habitué à se représenter la nature comme pénétrée de mille forces vitales et

[1] Les études mathématiques d'Anaxagore paraissent aussi s'être rapportées principalement au cercle. Il médita (avec des études préparatoires imparfaites, il faut le dire) sur la quadrature du cercle, et, d'après Vitruve, il aurait fait des recherches sur la perspective de la scène et du théâtre, qui reposaient également sur l'étude du cercle. (Voy. Schaubach, *Anaxagoræ fragmenta*, p. 58-60. K. H.).

[2] Μύδρος διάπυρος. Le grand aérolithe qui tomba du ciel, (ol. 78e 1), près d'Ægos Potamos sur l'Hellespont, eut une grande influence sur cette idée de la qualité des astres. Anaxagore et Diogène d'Apollonie parlaient de ce phénomène. Böckh, *Corp. inscript. græc.*, t. II, p. 320.

divines auxquelles il ne resterait plus désormais que la susceptibilité d'être mises en mouvement! Et pourtant avec quelle rapidité cette nouvelle manière de voir ne se propagea-t-elle pas, combien furent impuissantes toutes les résistances que lui opposèrent la religion, la poésie, les institutions politiques elles-mêmes qui essayaient de protéger ce que l'antiquité avait transmis ! Cent ans plus tard déjà, Anaxagore, avec sa doctrine du Νοῦς parut à Aristote « un homme à jeun à côté de rêveurs [1]. » On ne méconnut cependant pas ce qu'il y avait encore d'insuffisant et de défectueux dans l'application et le développement de cette théorie. En effet, Anaxagore se proposait dans ses spéculations d'expliquer la qualité des choses, et il tâchait, ainsi que le font tous les naturalistes, de remonter jusqu'aux derniers anneaux de la chaîne de causalité naturelle où il pût atteindre ; en d'autres termes, il épuisait toute la série des causes et des effets physiques, avant d'avoir recours à l'explication par l'impulsion spirituelle : il n'est donc pas étonnant qu'il ait cherché à expliquer autant de phénomènes que possible par son mouvement de rotation, et aussi peu que possible par le Νοῦς auquel il n'en appelait en réalité que dans les extrêmes où il n'y avait plus d'autre issue, tout comme les tragiques ne se servaient du *Deus ex machina* que lorsqu'ils ne pouvaient convenable-

[1] Aristote, *Met.* A 3 p. 984, éd. Berol. Οἷον νήφων ἐφάνη παρ' εἰκῇ λέγοντας τοὺς πρότερον.

ment dénouer le nœud de l'action. Or il est évident que si l'esprit est posé comme le principe de la vie dans la nature, il doit être plus qu'un simple bouche-trou.

Quoique Diogène d'Appollonie (en Crète) ne puisse guère se comparer, comme esprit spéculatif, à son grand contemporain Anaxagore, il est cependant trop important comme écrivain sur la nature pour que nous puissions le passer complètement sous silence. Il n'est ni maître ni disciple d'Anaxagore, il n'en est que le contemporain, et se rattache par la direction de ses études immédiatement à Anaximène dont il paraît avoir plutôt développé les pensées principales qu'il n'a établi de principes nouveaux. Il commençait son ouvrage, écrit en dialecte ionien, par l'exposition de cet excellent principe : « Au début de tout discours, il me paraît nécessaire d'établir un principe d'une façon incontestable et d'en poursuivre l'interprétation d'une manière simple et grave [1]. » Comme base il posait ensuite la pensée que professaient tous les physiciens antérieurs à Anaxagore, à savoir que toutes les choses étaient des altérations d'une matière primitive, et il le prouvait parce qu'autrement l'une ne pourrait naître de l'autre ou en tirer sa nourriture. Cette matière première considérée tout à fait à la manière ancienne, comme

[1] Λόγου παντὸς ἀρχόμενον δοκέει μοι χρεὼν εἶναι, τὴν ἀρχὴν ἀναμφισβήτητον παρέχεσθαι, τὴν δὲ ἑρμηνείην ἁπλῆν καὶ σεμνήν. Diogène Laërce, VI, 81 ; IX, 57. Diogène Apoll. *Fragm.* éd. Fr. Panzerbieter Lips., 1830. *Fragm.* 1.

vie et esprit, était pour Diogène comme pour Anaximème, l'air ; et pour soutenir cette thèse il n'en appelait pas seulement à de nombreux phénomènes de la nature, mais encore à l'esprit humain qui était, d'après la philosophie populaire des anciens, un souffle *(spiritus)* autrement dit de l'air (ψυχή). Diogène entrait en beaucoup de détails dans ses explications des phénomènes physiques ; il étudiait surtout l'organisme humain en y faisant preuve de connaissances fort respectables pour son temps, et d'un esprit de critique et de discussion qui traite, avec plus de vivacité qu'Anaxagore lui-même, toutes les causes diverses, les conditions et les doutes qui se présentent. La langue de Diogène se distingue non moins avantageusement par l'effort visible de réunir en propositions périodiques des développements de pensées assez étendus : il faut dire que cet effort n'est guère couronné de succès et qu'il est fort difficile d'embrasser d'un coup d'œil ces groupes d'idées [1].

Diogène vint également à Athènes où il essuya, dit-on, des dangers pareils à ceux d'Anaxagore, et un troisième physiologue ionien de cette époque, Archelaüs de Milet qui philosophait à la façon d'Anaxagore, est surtout important, parce que lui aussi établit sa résidence durable à Athènes. Ce n'était évidemment pas une attraction morale

[1] Surtout dans le fragm. chez Simplicius sur Aristote, *Phys.*, p. 22, B. *Fragm.* 2 dans Panzerbieter.

qui amenait ces hommes à Athènes puisqu'il régnait alors, parmi les Athéniens, plus d'antipathie que d'enthousiasme pour ces études qu'on parodiait sous le nom de *météorosophie*, et que l'on persécutait même ; c'était la puissance extérieure qu'Athènes s'était acquise à la tête des alliés contre la Perse ; c'était le joug qui pesait sur l'Asie Mineure qui conduisirent ces hommes de Clazomène et de Milet à la libre et florissante Athènes. Si donc en Ionie le mouvement intellectuel s'alanguit et s'éteint, tandis que les derniers fruits en sont portés aux Athéniens, nourriture que leur esprit répudie d'abord comme mets étranger et inaccoutumé, mais dont il finit par s'emparer pour se l'assimiler à sa façon et pour en créer des productions toutes nouvelles, c'est évidemment à ces circonstances politiques qu'il faut en attribuer la cause première.

Mais avant que les destinées d'Athènes fussent mûres pour ce travail d'assimilation, l'esprit de réflexion et de spéculation sur ces mêmes sujets s'était éveillé en d'autres contrées de la Grèce en suivant des voies complètement originales, et les sages d'Athènes de l'époque suivante trouvèrent déjà, en abordant ces questions, tout un ensemble d'expériences sur les résultats auxquels l'esprit humain arrive par les routes les plus diverses du raisonnement.

Les Éléens avaient pris une de ces voies toutes nouvelles par où ils se séparaient complétement, tout Ioniens qu'ils étaient d'origine, de leurs com-

patriotes des côtes asiatiques. Éléa, appelée plus tard Vélia par les Romains, était une colonie des Phocéens d'Ionie, qui l'avaient fondée lorsque, par un noble amour de la liberté ils avaient abandonné aux Perses leur patrie de l'Asie-Mineure, et qu'ils eurent quitté leurs premiers établissements dans l'île de Corse à cause de l'inimitié des Étrusques et des Carthaginois (ol. 61e, 536). Il est probable que Xénophane, natif de Colophon, fut lui-même un de ces colons : il composa du moins un poème épique de deux mille vers sur cet établissement, comme il avait chanté auparavant la fondation de Colophon. Il a été question déjà de ses poèmes élégiaques [1]. La poésie fut certainement la passion principale de sa jeunesse, et la philosophie n'en prit la place qu'après son établissement à Élée, puisqu'il paraît tout à fait indépendant, dans sa manière de penser, de l'influence de ses compatriotes ioniens, et que sa philosophie à son tour, ne trouva nul écho chez les Ioniens et ne prit racine qu'à Élée. Toutes les indications chronologiques sur Xénophane s'accordent à placer le temps de son enseignement philosophique à Élée entre les 65e et 70e ol. [2].

[1] Ch. X. Le vers de Xénophane : « Πηλίκος ἦσθ' ὅθ' ὁ Μῆδος ἀφίκετο » (*Ath.* II, p. 54. c.) se rapporte le plus naturellement à l'arrivée de l'armée de Cyrus en Ionie.

[2] Surtout le fait qu'il mentionne Pythagore, et qu'Héraclite et Épicharme parlent de lui. Xénophane ne vécut évidemment à Zancle (Diog. Laërce IX, 18) qu'après que cette ville fut devenue ionienne depuis ol. 70e, 4. (497). Il aurait vécu sous Hiéron (ol. 75e, 3. 478) d'après Clinton, *F. H. ad. ann.* 477.

Mais jusque dans ses ouvrages philosophiques, Xénophane conserve la forme poétique. Son livre sur la nature était composé dans le langage et la mesure épiques, et il le récita lui-même à la façon des rhapsodes aux fêtes publiques [1]. Cette déviation de la coutume des philosophes ioniens, parmi lesquels Anaximandre et Anaximène ne pouvaient pas être inconnus au sage de Colophon, ne peut s'expliquer suffisamment par l'habitude de la forme poétique que Xénophane aurait contractée en traitant d'autres sujets. Un motif plus important doit l'avoir décidé à présenter ses pensées sur la nature des choses, d'une façon plus solennelle et plus prétentieuse que ses devanciers. C'était évidemment l'enthousiasme, l'exaltation de l'esprit, qualités essentielles à l'idée fondamentale de la philosophie éléenne qui furent la source de cette forme brillante et poétique.

Xénophane se place dès l'abord à un point de vue différent de celui des physiciens d'Ionie ; car il part d'un principe idéal, tandis que ceux-ci ne s'appliquaient qu'aux données de l'expérience. Xénophane partait en effet de l'idée de la divinité, et démontrait la nécessité de la considérer comme un être éternel, sans devenir [2]. La grande idée d'un dieu éternel, toujours égal à lui-même, infini, qui

[1] Αὐτὸς ἐρραψῴδει τὰ ἑαυτοῦ. Diogène Laërce IX, 18.

[2] V. surtout Aristote (ou Théophraste) : *de Xenophane, Zenone et Gorgia*,

est tout esprit et intelligence[1], était représentée dans son poème comme le seul vrai savoir de l'esprit humain. « De quelque côté que je dirigeasse ma pensée, dit-il, elle retournait toujours à ce qui est un et égal : tout ce qui est, de quelque façon que je pusse le peser, donnait une nature identique[2]. » Comment il y rattachait les connaissances empiriques, nous ne le savons qu'imparfaitement ; aussi la doctrine de l'*un et tout* n'était-elle pas encore arrivée chez lui à cette fermeté d'airain, à cette netteté de conception que nous rencontrons chez ses successeurs. Cependant il est certain que toute expérience ainsi que toute tradition lui semblaient de simples opinions et un savoir purement apparent. Il n'hésitait pas à représenter ouvertement comme des préjugés les idées anthropomorphiques des Grecs sur les dieux. « Si les bœufs et les lions, disait-il, avaient des mains pour peindre, pour exécuter des ouvrages comme les hommes, ils peindraient aussi les formes et les corps des dieux, tels qu'ils sont eux-mêmes, les chevaux à l'image des chevaux, les

[1] C'est là ce qu'indique ce vers : Οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δὲ νοεῖ, οὖλος δέ τ' ἀκούει. V. *Xenophanis Colophonii carminum reliquiæ*, ed. S. Karsten. Brux., 1830. *Fragm.* 2, p. 35.

[2] C'est ainsi que Timon dans les *Silles* fait parler Xénophane d'après Sextus Empir. *Hypot.* I, 224 (ed. Bekker, Berol., 1842, p. 51 E. M.), p. 118 Karsten :

Ὅππῃ γὰρ ἐμὸν νόον εἰρύσαιμι
Εἰς ἓν ταὐτό τε πᾶν ἀνελύετο, πᾶν δὲ ὂν (οἰ?) αἰεὶ
Πάντῃ ἀνελκόμενον μίαν εἰς φύσιν ἵσταθ' ὁμοίαν.

La première image est prise d'un voyage, la seconde d'une balance.

bœufs comme des bœufs[1]. » Homère et Hésiode, les poètes qui avaient surtout développé et fixé ces idées anthropomorphiques, semblaient à Xénophane des corrupteurs de la vraie religion : ils ne se contentent pas de prêter aux dieux des capacités et des vertus humaines, « tout ce qui est chez les hommes une honte et un reproche, le vol, l'adultère, la tromperie mutuelle, Homère et Hésiode l'ont attribué aux dieux[2]. » Voici désormais la guerre franchement déclarée entre les poètes et les philosophes, elle n'aura pas cessé encore au temps de Platon d'agiter les esprits.

A Xénophane se rattache Parménide d'Élée, dont nous savons par Platon qu'il naquit vers l'ol. 66e, 2, et qu'il séjourna quelque temps à Athènes, dans sa vieillesse, à l'âge de soixante-cinq ans[3]. Il est donc très-possible qu'il ait encore connu Xénophane dans sa jeunesse, quoique Aristote ne donne pas comme une tradition authentique le fait qu'il en ait été l'élève. En tous les cas,

[1] Clem. Alex. *Strom.*, V, p. 601. *Fragm*, VI, p. 41 Karsten.

[2] Sext. Empir., *Adv. Mathem.*, IX, 193 (Bekker, p. 431 E. M.) ; *Fragm.* VII, p. 43 Karsten.

[3] Parménide vint, à l'âge de soixante-cinq ans, avec Zénon, âgé de quarante ans, aux grandes Panathénées (v. surtout Platon, *Parménide*, p. 127) ; Socrate (né ol. 77e, 3 ou 4 était alors σφόδρα νέος, assez âgé cependant pour prendre part à des entretiens philosophiques, par conséquent à peu près de vingt ans. Cette entrevue, à moins que Platon ne l'ait inventée pour le besoin du but philosophique qu'il poursuivait, ne peut donc guère être placée avant l'ol. 82e, 2, d'où résulte le reste.

on trouve chez Parménide l'esprit de Xénophane, bien qu'à un autre degré de développement. *L'un et tout* dont l'idée paraissait à Xénophane un port sauveur, un asile assuré de l'esprit, ne trouvant plus d'autre issue dans les voies tortueuses de la pensée, Parménide le démontre par les idées mêmes, au moyen d'arides arguments. C'est chez lui qu'on rencontre pour la première fois la dialectique dans tout son épanouissement. La dialectique essaye de trouver la vérité dans les idées de l'esprit humain, comme le mathématicien puise le trésor inépuisable de ses connaissances dans le développement des idées de nombres et de figures. Malheureusement, l'esprit humain n'oublie que trop souvent, en cherchant à acquérir une connaissance de la réalité au moyen des idées que, toutes les idées ne sont que des formes créées par l'esprit lui-même pour classer d'après elles et pour désigner par elles les choses réelles, et que par conséquent toute combinaison d'idées, en tant qu'idées pures, ne saurait être appliquée à la réalité que par voie d'hypothèse[1]. Or toute la philosophie de

Parménide repose sur l'idée de l'Être, laquelle, prise dans toute sa rigueur, exclut le devenir et le périr; car, ainsi qu'il le dit lui-même dans des vers magnifiques[1] : « Comment ce qui *est* pourrait-il *vouloir* être, comment pourrait-il devenir ? s'il devenait, il ne *serait* pas ; et il ne *serait* pas davantage, s'il *allait* seulement être. Ainsi tout devenu est anéanti, et le périr est inadmissible. » Si ici, comme en d'autres endroits, le vêtement de mesures et d'expressions épiques dont se couvrent ces idées tout à fait abstraites, nous semble étrange, la forme et le contenu sont cependant toujours, chez Parménide, dans une complète harmonie. La doctrine de l'*Être* qui est un et tout, cette doctrine qu'il développa jusqu'à ses conséquences extrêmes, à laquelle il sacrifiait avec une rigueur sublime toute expérience des sens, toute croyance aux choses apparentes, elle lui apparaissait comme une haute et sainte révélation, comme une consécration suprême de l'esprit. Tout son poème de *la Nature* était écrit en ce sens, et quoique l'expression soit métaphorique, c'est cependant le fond de sa conviction intime qu'il nous donne quand il dit de lui-même que les chevaux qui mènent l'homme aussi loin qu'atteignent les pensées, l'avaient conduit sous la direction des vier-

[1] C'est là, on le sait, le principe de la Théorie critique de Kant. Otfried Müller ajoute en note une courte explication que nous reproduisons sans la développer pour ne pas nous écarter du terrain littéraire. (K. H.) De même que le mathématicien n'attribue pas les qualités d'un carré à quelque être réel, de même qu'il prétend simplement que tout ce qui est carré doit avoir telles et telles qualités; le philosophe de son côté, en tirant ses conséquences de l'idée de l'être, ne peut prétendre qu'à une chose ; c'est que si l'*être* dans le sens qu'il lui applique, a de la réalité, les conséquences aussi doivent être vraies; par exemple ce qui *est*, ne *devient* pas ; mais, s'il y a quelque chose dans le monde qui *soit* dans ce sens, c'est là une question absolument impossible de décider par la simple idée de l'*être* qui est dans l'esprit humain.

[1] Dans Simplicius à Arist., *Phys*, f. 316, v. 80, ff., dans Brandis, *Comm. Eleaticæ*.

ges du soleil aux portes de la nuit et du jour. Là, Dicé, l'éternelle justice, qui possédait les clefs de cette porte, l'avait pris par la main, lui avait adressé des paroles bienveillantes et lui avait annoncé qu'il lui était réservé de tout apprendre, l'esprit intrépide de la vérité persuasive, et les opinions des hommes auxquelles il ne fallait point ajouter une entière confiance[1]. Aussi son poème contenait-il, en effet, d'après la division indiquée dans ces vers, d'abord la doctrine de l'Être pur, puis une discussion sur la nature phénoménale et sa variété que la Dicé révélatrice annonçait en ces termes : « Ici je termine le discours certain et la méditation sur la vérité : désormais tu vas entendre les opinions humaines, et tu écouteras l'ornement trompeur de mes paroles. » Évidemment Parménide mettait ici quelque ironie à rapetisser ses propres efforts ; car, quoiqu'il se relâchât un peu dans cette seconde partie de la rigueur de ses idées principales, on découvre cependant dans les fragments conservés son intention de rapprocher, autant que possible l'*opinion*, qui ne repose que sur les impressions des sens, du savoir vrai ayant sa source dans la raison.

Après cet astre principal du panthéisme philosophique, ses successeurs, dont la jeunesse au moins tombe encore dans l'époque dont nous traitons ici, paraissent des étoiles de moindre grandeur. Nous

[1] Sext. Emp., *Adv. math.* VII, 111 (Bekker, p. 213 E. M.) *Comm. Eleat.*, v. 1 et suiv.

nous contentons, par conséquent, de ne relever, dans Mélisse et Zénon, que ce qu'il y a d'original dans leur tendance. Le premier, Samien de naissance, le même qui, général de sa ville natale, résista si opiniâtrément aux Athéniens dans la guerre de l'ol. 85e, 1 (440), et qui fit même essuyer une défaite à la flotte athénienne en l'absence de Périclès, se rattache étroitement à Parménide : il n'est, pour ainsi dire, qu'un Parménide traduit en prose ionienne ; c'est dire que le raisonnement dialectique, enveloppé dans des formes poétiques chez le maître, apparaît chez le disciple avec plus de clarté encore et de franchise[1]. L'autre, ami et élève de Parménide, Zénon développa également dans un écrit en prose la doctrine de Parménide en prenant pour but principal de justifier la séparation de la réflexion philosophique de la pensée vulgaire (δόξα). Il le faisait en démontrant les absurdités qui résultaient des idées de variété, de mouvement, de devenir qui étaient en contradiction avec la doctrine de l'*un et tout*. Cependant ces sophismes, quelque sérieux qu'ils

[1] Pour donner un exemple de sa manière, nous traduisons ici un fragment de Mélisse, chez Simplicius, *Ad Phys.*, f. 22, B. : « Si rien n'était, que pourrait-on en dire comme d'un étant ? Mais si quelque chose est, c'est ou un devenant ou un éternellement étant. Or, il n'est pas possible que quelque chose devienne d'un non-étant, puisque rien d'étant ne devient d'un non-étant, encore bien moins l'étant absolu (τὸ ἁπλῶς ἐόν). De même l'étant ne peut devenir de l'étant, car alors il *serait*, il ne deviendrait pas. Ainsi donc l'étant n'est pas un devenant ; donc il est un étant éternel. »

soient à ses yeux, montrent bien avec quelle facilité l'esprit se prend dans ses propres pièges, s'il considère comme des choses réelles les idées qui servent à les désigner dans leurs rapports empiriques [1]. En effet, rien n'eût empêché que ces Éléens dirigeassent la même sagacité contre les idées de l'Être et de l'unité, pour en prouver également l'absurdité.

Avant de passer des Éléens à ceux des philosophes italiques que l'on a l'habitude de désigner plus spécialement par ce nom, on rencontre un Sicilien dont la personne et les doctrines présentent un tel caractère d'originalité que l'on ne saurait le classer dans aucune des sectes philosophiques, bien qu'il ait subi l'influence des Ioniens aussi bien que celle des Éléens et des Pythagoriciens [2]. Empédocle d'Agrigente n'appartient nullement à une époque aussi reculée qu'on serait tenté de le supposer, d'après les portraits qu'on nous fait de sa personne, et d'après la renommée de ses actions, qui le placeraient presque sur la même ligne qu'Épiménide et Abaris. On sait, en effet,

[1] Ainsi lorsque Zénon pour prouver qu'il n'y a pas d'espace (il essayait de s'en défaire pour démontrer que le mouvement n'était qu'une illusion), raisonnait ainsi : Si l'espace est quelque chose, il doit être quelque part. Il doit donc y avoir un autre espace dans lequel se trouve l'espace. — Il ne songeait pas que l'idée d'espace n'a été inventée que pour répondre à la question *où*, et non à la question *quoi* ?

[2] Platon, dans le passage important (*Soph.*, p. 242), réunit les Ἰάδες καὶ Σικελαὶ Μοῦσαι de la philosophie en rapportant les Σικελαί à Empédocle.

que cet Empédocle, fils de Méton [1], vécut vers la 84ᵉ ol. (444). et qu'il prit part, à cette époque, à la fondation de Thurii, entreprise en commun par presque toutes les tribus helléniques, avec un enthousiasme général et de grandes espérances, sur l'emplacement même de Sybaris détruite. Aristote le considérait comme contemporain d'Anaxagore, mais il croyait que ses écrits avaient paru avant ceux du sage de Clazomène. Empédocle jouissait de la plus haute considération parmi ses compatriotes d'Agrigente et, à ce qu'il paraît, dans les autres États doriens de Sicile. Il changea la constitution de sa ville natale en abolissant l'autorité oligarchique des Mille, avec l'assentiment unanime et à la satisfaction complète du peuple, qui alla, dit-on, jusqu'à lui offrir, la dignité royale. Mais ce sont surtout de grandioses améliorations dans la situation topographique et dans les conditions physiques de contrées entières qui constituent sa gloire. A Sélinonte, il fit disparaître les émanations pestilentielles des marais, en faisant passer deux petites rivières à travers les bas-fonds marécageux et en donnant un écoulement aux eaux stagnantes ; de belles médailles de Sélinonte éternisent encore ce mérite du sage [2]. Ailleurs, il barre par de grands travaux des vallées ou d'étroits ravins qui laissaient passage à des vents

[1] Il y avait un Empédocle antérieur, père de Méton, vainqueur olympique dans la course des chevaux, 71ᵉ ol.

[2] V. sur ces médailles les *Annali dell'Instituto di corrisp. archeologica*, 1845, p. 265.

pernicieux, et s'acquiert ainsi le nom de « détourneur des vents » (κωλυσανέμας)[1]. On comprend qu'il n'ait pas toujours refoulé ou caché l'orgueilleuse conscience de son génie extraordinaire et d'une supériorité peu commune sur la courte vue du vulgaire ; et on ne peut guère s'étonner qu'il ait passé aux yeux de ses compatriotes de Sicile pour un être supérieur qui dominait la nature par des forces miraculeuses et qui voyait l'avenir. Parmi les Ioniens, il est vrai, dans ce peuple aux regards ouverts et à l'esprit hardi, qui s'efforçait de démêler partout les causes naturelles des phénomènes, des croyances de ce genre auraient eu de la peine à se répandre ; mais les Doriens de Sicile étaient encore bien plus habitués à rattacher tout ce qu'ils venaient d'éprouver ou d'observer à l'antique foi de leurs pères, et à le juger d'après l'analogie de la tradition religieuse.

L'écrit d'Empédocle sur la nature portait également dans le ton de son langage épique, et dans toute sa tendance le cachet d'un profond enthousiasme. Dès l'exorde le philosophe déclarait que par une fatalité nécessaire, et un antique arrêt des dieux, quand un de ces êtres divins à la vie prolongée avait, dans l'aberration de ses sens, souillé son corps en versant du sang, il devait errer loin des immortels pendant trente mille saisons. C'est ainsi que lui-même, le poète, était un

[1] *Empedocles Agrigentinus, de vita et philosophia ejus exposuit carminum reliquias collegit* Sturz, Lipsiæ, 1805, I. p. 49.

fugitif et un banni du ciel, parce que, confiant dans la Discorde furieuse, il avait commis un meurtre[1]. Or, comme le meurtrier fugitif avait, depuis l'antiquité héroïque de la Grèce, besoin d'une expiation et d'une purification, de même un dieu expulsé et banni dans un corps humain, devait être purifié et expié pour pouvoir retourner à son origine pure et sublime. C'est sans doute cette purification que devaient accomplir les hautes contemplations du poème qui s'appelait, à cause de cela même, — soit dans son ensemble, soit dans une partie, — « chants de purification » (καθαρμοί). D'après les idées de la métempsycose, Empédocle croyait déjà avoir été, depuis son expulsion du ciel, buisson, poisson et oiseau, garçon et jeune fille : maintenant les puissances « qui conduisent les âmes » l'avaient amené dans cette sombre caverne de la terre[2] : d'ici le retour à la dignité divine lui était ouverte comme aux voyants, aux chanteurs et aux autres bienfaiteurs de l'humanité. La grande doctrine de l'*amour*, qui forme le monde était probablement révélée au poète par la Muse qu'il invoquait, comme le secret dont la contemplation l'affranchirait de toutes les influences de la Discorde pernicieuse, et qui pourrait le purifier

[1] Fragm. dans Plutarque *de Exilio*, c. xvii (p. 607), dans Sturz, v. 5 et suiv.

[2] C'est ainsi qu'il faut évidemment unir les v. 262 et 9 dans Sturz, pris dans Diogène Laërce, VIII, 77, et dans Porphyre, *de Antro nymph.*, c. viii. (Cf. *Quæst. Empedocl. spec.* II, ser. Mullachius. Berlin, 1853, p. 15 et suiv. E. M.)

de toutes les taches qu'elles avaient laissées sur son âme [1].

La doctrine d'Empédocle sur la nature a plus d'un rapport avec celle des Éléens, aussi dit-on que Zénon commenta son poème, ce qui veut dire sans doute qu'il le ramena aux principes plus rigoureux de l'école éléenne. Cependant la philosophie d'Anaxagore, — qui à son tour, n'aurait pu naître, si dès lors la théorie des Éléens sur l'Être permanent n'avait été opposée à celle d'Héraclite sur le changement continuel des choses, — n'était pas non plus complètement étrangère à la doctrine d'Empédocle. Lui aussi niait qu'il y eût une naissance et une mort, et ne voyait en ce que l'on appelle ainsi que l'union et la séparation. Comme les Éléens, il supposait un Être permanent et impérissable ; mais cet Être était à ses yeux, dès son origine, un être quadruple, car il considérait les quatre éléments comme des êtres particuliers et

[1] C'est ce que prouve le passage chez Simplicius à la *Phys.*, f. 34 (v. 52 et suiv. chez Sturz) :

> Καὶ φιλότης ἐν τοῖσιν, ἴση μῆκός τε πλάτος τε,
> Τὴν σὺ νόῳ δέρκευ, μηδ᾽ ὄμμασιν ἧσο τεθηπώς, etc.

De même la muse dit au poète :

> . . . . . Σὺ οὖν, ἐπεὶ ὧδ᾽ ἐλιάσθης,
> Πεύσεαι· οὐ πλεῖόν γε βροτείη μῆτις ὄρωρεν,

v. 331 dans Sext. Emp., *Adv. mathemat.*, VII, 122, et suiv. (Bekker, p. 217 E. M.). L'invocation à la muse se trouve chez Sext. Empir., *Adv. mathemat.*, VII, 124, v. 341 et suiv. (Bekker, l. c. Cf. Th. Bergk, *De Empedoclis proœmio*, Berlin, 1839, et Hollenberg. *Empedoclea*, Berlin, 1853. E. M.)

fondamentaux. En langage mythologique, il les appelait : le feu, Zeus, qui pénètre tout ; l'air, Héra, qui donne la vie ; la terre, le sombre séjour des esprits bannis, Aïdonée ; et l'eau par un nom de sa propre invention, Nestis. Sur ces quatre êtres fondamentaux règnent deux principes moteurs, l'un positif, l'autre négatif, l'amour qui unit et crée, et la discorde, qui désunit et détruit. Par l'action de la discorde, le monde est arraché à son état primitif, où toutes les choses formaient, tranquillement concentrées, un globe, « le divin *sphèros* ; » et alors commence une suite de développements qui finissent par former peu à peu le monde actuel. Empédocle décrivait et expliquait d'une façon ingénieuse la belle construction de l'univers et il entrait très-avant dans l'étude des qualités de la surface terrestre et de ses produits. On comprend que les quatre êtres fondamentaux avec leurs essences diverses et les deux puissances motrices ne le laissaient pas manquer de causes pour expliquer ses théories. Son génie le conduisit ici à des traces que la science n'a retrouvées que de notre temps, et dont elle a fait des voies frayées. C'est ainsi qu'il enseignait que les montagnes et les rochers avaient été poussés et élevés par un feu souterrain [1], sorte de divination de la théorie de l'élévation qui règne aujourd'hui parmi les géologues, et il décrivait les formations grossières et gigantesques des premiers animaux, de façon presque à faire croire

[1] Plutarque, *de Primo frig.*, cap. XIX (p. 953).

qu'il a connu les restes fossiles du règne animal antédiluvien[1].

En abordant le groupe de philosophes qu'on appelait en Grèce les Italiques[2], nous entrons dans les régions les plus obscures de ce terrain, où il ne peut guère encore être question d'écrivains et de livres déterminés. La personnalité de Pythagore n'est cependant pas tellement obscure qu'il y ait lieu de supposer un Pythagore antéhistorique qui aurait fondé une sorte de religion pythagoricienne et la constitution primitive des villes italiennes, et qu'on aurait déjà célébré dans d'antiques légendes comme le maître de Numa et l'auteur d'une antique et sage civilisation de l'Italie[3]. Les premiers Grecs qui fassent mention de Pythagore, Héraclite et Xénophane, ne parlent point de lui comme d'un personnage fabu'eux: Héraclite, surtout, en parle comme d'un rival dont la manière de rechercher la vérité était différente de la sienne ; aussi la tradition commune mérite-t-elle une créance complète, quand elle dit que Pythagore, fils de Mnésarque ne naquit pas dans le pays où il acquit une autorité si merveilleuse, et qu'il émigra de l'île ionienne de Samos,

[1] V. surtout Élien, *Hist. An.*, XVI, 29 (Sturz, v. 214 et suiv.).

[2] On les appelait ainsi en employant le mot d'Italia dans son sens restreint qui ne comprenait que les Bruttii et les Calabres; autrement on ne pourrait séparer les Eléens de l'école italique.

[3] C'est là la manière de voir de Niebuhr. *Röm. Gesch.* I, p. 165, 244, 2e édition.

sa patrie, quand elle fut tombée sous le gouvernement tyrannique de Polycrate, pour se rendre en Italie, fait que l'on place avec beaucoup de raison dans l'ol. 62e, 4 (529)[1]. C'était une conséquence du caractère différent et de la destinée particulière des tribus grecques, que la philosophie qui se propose de rendre l'esprit indépendant et de l'émanciper des préjugés et des traditions, reçût son impulsion dans toutes les directions par des hommes ioniens. On peut même dire que se créer une sagesse pour son propre compte était une idée ionienne. Aux yeux du Dorien, les traditions des aïeux, la religion et la coutume héréditaire avaient plus de valeur que les inventions de sa propre imagination.

Ce Pythagore ionien, avant d'arriver en Italie, fut probablement peu différent d'hommes tels que Thalès et Anaximandre : esprit investigateur qui ouvrait ses regards à l'expérience. Il aura sans doute uni aux études des mathématiques qui firent leurs premiers pas parmi les Ioniens, la science de la nature, et des connaissances variées qu'il cherchait à augmenter encore par des voyages[1]. Héraclite le compte parmi les polymathes ;

[1] Le sens général du passage (Cicero, *de Republ.*, II, 15) prouve que les chronologistes anciens désignèrent ol. 62e, 4. comme l'année de l'arrivée de Pythagore en Italie. On donne pour première année du gouvernement de Polycrate l'ol 62e 1., Cf.chap. XIII.

[1] Il ne faudrait cependant pas citer comme témoin de ce que Pythagore aurait recueilli toute sa sagesse en Égypte, le *Busiris* d'Isocrate (§ 28), car ce Busiris n'est qu'un tour de

il dit même de lui quelque part : « Pythagore, fils de Mnésarque, s'est appliqué, plus que tous les autres humains, à l'investigation et à l'information. Il s'est fait une sagesse, une polymathie et une fausse habileté[1]. » Mais ce sage Ionien se mêla, en arrivant à Crotone, à une population composée d'éléments doriens et achéens ; son parti s'étendit de plus en plus dans les villes doriennes voisines, et il serait difficile de dire lequel des deux agit le plus sur l'autre, de l'esprit du philosophe étranger, ou du caractère des citoyens de Crotone et des villes voisines qui reçurent son enseignement. Ce qui est évident, c'est que des spéculations sur la nature des choses, émanées de la curiosité scientifique pure et désintéressée, n'y pouvaient guère trouver un terrain propice. C'est ce qui explique pourquoi toutes les tendances de Pythagore et de ses disciples s'appliquaient de préférence à la vie pratique, pourquoi ils se proposèrent surtout de donner à la vie humaine, et à la vie politique en particulier, une forme qui répondît à une idée élevée de l'ordre universel. Ce n'est point une fable, que les villes de l'Italie méridionale, Crotone, Caulonie, Métaponte et autres, aient eu pendant quelque temps une existence puissante et heu-

force oratoire et sophistique, qui ne prétend nullement à la vérité historique,

[1] Πυθαγόρης Μνησάρχου ἱστορίην ἤσκησεν ἀνθρώπων μάλιστα πάντων... ἐποιήσατο ἑαυτοῦ σοφίην, πολυμαθίην, κακοτεχνίην. Diogène Laërce, VIII, 6. Ἱστορίη dans l'usage ionien est une investigation qui consiste à questionner,

reuse, sous la direction des sociétés pythagoriciennes, bien gouvernées à l'intérieur d'après les principes aristocratiques, fortes en face de l'étranger. Même lorsqu'après la destruction de Sybaris par les Crotoniates (ol. 67°, 3, 510), des querelles entre la noblesse et le peuple, au sujet de la distribution des terres, eurent amené une violente persécution contre les Pythagoriciens, il s'écoula encore des années pendant lesquelles ces derniers dirigèrent de nouveau les villes italiennes. C'est ainsi qu'Archytas, le contemporain de Socrate et de Platon, administra avec beaucoup de gloire les affaires de Tarente[1].

Quand on se demande en quoi consista l'activité personnelle de Pythagore, il faut évidemment la chercher dans des leçons publiques, souvent dans de simples sentences de forme concise et symbolique qu'il communiquait au cercle de ses amis et de ses confidents, dans l'organisation enfin et la direction de ces sociétés et de l'ordre particulier qui y régnait. Il n'y a point, en effet, d'indication certaine d'aucun écrit de Pythagore, il n'existe pas un seul fragment de quelque couleur

[1] Après Archytas il paraît y avoir eu une seconde expulsion des Pythagoriciens d'Italie. C'est alors que Lysis, le Pythagoricien, semble être venu se réfugier à Thèbes, où il devint le maître d'Epaminondas. Les plaisanteries sur les Pythagoriciens et les Πυθαγορίζοντες avec leurs manières originales et leurs coutumes singulières appartiennent toutes à la comédie moyenne ou à la nouvelle, c'est-à-dire aux temps postérieurs à la 100° ol. Auparavant il n'y avait pas en Grèce de philosophes de cette sorte. Meineke *Quæstiones scenicæ*, **I, 24.**

authentique. Ce que l'on cite comme œuvre de ce sage, la sainte révélation, par exemple (ἱερὸς λόγος), appartient, pour la plus grande partie, à la catégorie des productions fabriquées par ces Orphiques pythagorisants, dont on a caractérisé plus haut (chap. XVI) le rapport avec les vrais Pythagoriciens.

L'idée fondamentale de la philosophie pythagoricienne, à savoir que la force et l'essence de tous les êtres repose sur un rapport de nombre qui y est contenu, que le monde consiste par l'harmonie, par la concordance de ces divers éléments, que — les pythagoriciens le disaient nettement, — les nombres étaient le principe de tout l'être, cette idée a sans doute été émise par le maître lui-même, et l'école la professa avec unanimité. Mais le développement exact et scientifique de cette idée en écrits du dialecte dorien, tel que nous le trouvons dans les fragments conservés de Philolaos (ol. 90e, 420), n'appartient qu'à ces temps postérieurs. Cette idée, qui ne place pas, en suivant les errements des anciens Ioniens, l'essence des choses dans une matière primitive et motrice, ni, comme les derniers Ioniens, dans une rencontre de l'esprit et de la matière ; mais qui la plaçait, au contraire, dans la forme, laquelle repose sur des proportions régulières, et qui se figurait cette régularité elle-même comme un principe créateur, cette idée fut principalement nourrie par les études mathématiques que Pythagore transporta en Italie, et qui, on le sait, fortement encouragées en ce pays, y devinrent, pour la première fois, un élément essentiel de l'éducation. Elle rencontra un aliment non moins important dans l'exercice de la musique doublement favorable aux idées pythagoriciennes, et sous le rapport théorique, — l'action des proportions numérales ne ressort nulle part avec autant d'évidence que dans la puissance des sons, — et sous le rapport pratique, puisque le chant, accompagné de la cithare, tel que les Pythagoriciens l'aimaient, semblait produire le plus directement cet ordre et ce calme de l'âme, cette harmonie morale que les Pythagoriciens considéraient comme le but suprême de l'éducation humaine.

CHAPITRE XVIII.

HISTORIOGRAPHIE.

Il est curieux qu'un peuple puisse être, comme le peuple grec, si intelligent, si cultivé et éprouver pourtant si tard le besoin de noter exactement ses entreprises et ses destinées dans la paix et dans la guerre.

L'Orient avait ses chroniques et ses annales depuis un temps immémorial. On voit, par les restes de l'ouvrage de Manétho, qui est fondé sur des travaux antérieurs, jusqu'à quelle époque reculée peut remonter une histoire nullement fabuleuse,

mais chronologique et positive de l'Égypte [1]. Les monuments eux-mêmes, par des sculptures que commentaient des inscriptions, fournissaient une histoire authentique, confirmée par noms et dates des prêtres et des rois ; et nous avons l'espoir de pouvoir un jour la déchiffrer tout entière. L'empire de Babylone a également une histoire antique de ses souverains que Bérose communiqua aux savants grecs [2], comme Manétho leur fit part de la sienne. Dans le livre d'*Esther*, le roi Assuérus fait inscrire en sa chronique [3] les bienfaiteurs du trône et s'en fait lire des passages dans ses nuits d'insomnie : sans doute cet usage existait depuis de longs siècles à la cour d'Ecbatane et de Babylone. Ici encore, l'art plastique a le caractère annaliste qu'on trouve en Égypte : il éternise des expéditions d'armées, des alliances avec des empires amis, le tribut des provinces, et les dernières découvertes permettent d'espérer qu'on verra sortir des contrées les plus diverses de l'antique royaume d'Assyrie un nombre de plus en plus grand de ces sculptures. L'agglomération d'énormes populations dans d'immenses villes, la constitution despotique,

[1] Manétho, grand-prêtre à Héliopolis en Égypte, écrivit sous Ptolémée Philadelphe (284 A. C.) trois livres intitulés *Ægyptiaca*. (Voy. Ch. Müller, *Hist. Græc. fragm*,, t. II, p. 511. K. H.)

[2] Bérose de Chaldée écrivit sous Antioche Théos (262 A.C.) un ouvrage intitulé *Babylonaïca* ou *Chaldaïca*. (Voy. Ch. Müller, *loc. cit.*, p. 495. K. H.)

[3] Βασιλικαὶ διφθέραι ; c'est là que puisa Ctésias. Diodore II, 32.

la grande influence des événements de cour sur le bonheur et le malheur de tant de sujets fixaient les regards de millions d'hommes sur un seul point et donnaient un intérêt très-étendu à des notices sur la vie des souverains. Même sans ces motifs, qui sont dans la nature de la constitution monarchique, l'union des tribus d'Israël autour d'un seul sanctuaire et sous une seule loi, dont un nombreux clergé était le gardien vigilant, avait eu pour résultat de faire noter et conserver les antiques et vénérables traditions du peuple de Dieu.

Quelle différence, à cet égard, avec le peuple grec ! Ici une vie insouciante, remplie de fantaisies juvéniles, se continue jusque vers l'époque où ce peuple joue lui-même le rôle le plus important dans l'histoire universelle et se mesure dans de grandes guerres avec ces nations depuis longtemps mûres de l'Orient. L'illustration d'un passé, que l'imagination avait orné de tous ses enchantements, ne permettait guère aux souvenirs des exploits et des événements d'un temps moins reculé de se fixer. La constitution républicaine, elle aussi, et la division de la nation en d'innombrables petits États, empêchaient l'intérêt de se concentrer sur certains événements principaux. L'attention qu'on prêtait aux destinées de la patrie se renfermait dans un cercle trop étroit, et changeait d'objet avec chaque génération. Pas un fait, pas un événement, avant le conflit de la Grèce avec l'empire perse, ne semblait pouvoir se mesurer

avec ces grands événements du temps mythique, auxquels des héros de toutes les contrées de la Grèce avaient pris part selon la légende : aucun autre ne produisait sur les auditeurs une impression aussi bien accueillie. Le Grec exigeait d'une communication publique, destinée à l'éducation ou à l'amusement de tous, qu'elle procurât à l'esprit une joie pure et noble, et les traditions historiques étaient, grâce aux animosités entre les républiques grecques, de nature à blesser les uns, si elles flattaient les autres. Bref, le génie de la Grèce a voulu que l'esprit de la nation ne se dégageât que fort tard de la mythologie poétique et ne trouvât que fort tard dans la situation et les événements contemporains un objet digne de sa réflexion et de son imagination. Cela nous a privé de bien des pages dans l'histoire des siècles antérieurs à la guerre des Perses, mais c'est à ces faits que la civilisation grecque a dû son caractère. La poésie grecque, en restant affranchie de la réalité immédiate, a gagné cette vérité intime, cette valeur universelle et humaine qui ont fait qu'Aristote la préfère à l'histoire [1]. L'art grec, en ne descendant que fort peu de son monde poétique dans la réalité présente, s'est approprié une noblesse et une élévation de formes qu'il n'aurait jamais atteintes sans cela : toute la culture intellectuelle

[1] Aristote, *Poétique*, 9. « La poésie est plus philosophique et plus riche en pensées que l'histoire. Car la poésie exprime plutôt ce qui a une valeur générale, l'histoire ce qui touche l'individu. »

des Grecs, en un mot, n'aurait pas pris cette direction libérale vers ce qui est *noble et beau* (καλὸν κἀγαθόν) si la base en avait été différente.

L'écriture peut bien avoir été connue parmi les Grecs quelques siècles avant Cadmos de Milet [1] ; mais elle ne fut jamais employée, à cette époque, à consigner avec détail des faits historiques. Les listes des vainqueurs d'Olympie, et celles, complétées par la mémoire, des rois de Sparte et des prytanes de Corinthe, qui semblaient aux érudits alexandrins assez authentiques pour qu'on pût fonder sur elles l'édifice de l'ancienne chronologie grecque ; plusieurs vieux traités et des alliances que l'on voulait mieux assurer en les consignant par écrit, des délimitations de frontières, etc., voilà ce qui forme les premiers rudiments d'une histoire positive [2]. Tout cela était bien loin encore d'une relation détaillée d'événements contemporains. Bien plus, lorsqu'après l'époque des sept sages, on commence peu à peu, parmi les Ioniens et les autres Grecs, à noter en prose les événements, l'histoire naissante ne s'applique en aucune sorte à ce qui semblerait devoir l'occuper le plus naturellement. On dirait, au contraire, qu'elle décrit d'abord de vastes circuits à travers des temps et des peuples lointains, avant de se tourner peu à peu en lignes spirales de plus en plus resserrées, vers l'objet le plus proche, « l'histoire du

[1] V. chap. IV.
[2] V. M. Egger, *Mémoires de littérature ancienne*. Paris, Durand, 1862, p. 269 à 315. K. H.

peuple Grec dans les dernières années », tant on était convaincu qu'on avait suffisamment fait pour ces sujets quand on les avait discutés de vive voix dans la vie ordinaire, et qu'on les avait transmis oralement à ceux qui pouvaient trouver intérêt à les connaître.

Les Ioniens qui, dans toute cette période se présentent comme les hardis novateurs, les voyageurs intrépides dans le domaine de l'esprit, ouvrent encore ici la marche; ils sont les premiers qui, rassasiés de la nourriture enfantine de la mythologie, jettent de tous côtés leurs yeux intelligents et mobiles, et cherchent des sujets nouveaux pour la réflexion et pour la parole. Le goût de l'expansion la plus variée, du récit continuel était bien inné dans ce peuple ionien. Ce qui n'est pas moins important, le premier Ionien qu'on cite comme historien, est Milésien. Milet, la patrie des premiers philosophes et des premiers historiens, la ville universelle, riche et florissante par son industrie et son commerce, fut évidemment le véritable foyer de ce mouvement intellectuel : de là partaient aussi les agitations politiques du libéralisme ionien, et la pure langue ionienne de Milet fut le premier dialecte grec, cultivé par la prose. Si les Milésiens n'avaient bu trop profondément, avec leurs voisins de l'Asie Mineure, à la coupe de la jouissance douce et voluptueuse, s'ils avaient su conserver, au milieu de la civilisation et du mouvement qui affluaient de toutes parts, la sévérité morale et la virilité de l'antique Hellade,

Milet serait devenue ce que fut Athènes, la maîtresse des peuples.

Cadmos de Milet est cité comme le premier historien, et à côté de Phérécyde de Syros, comme le premier prosateur. Sa vie ne peut être placée que peu de temps avant la 60e ol. (540)[1]. Il avait écrit une histoire de la fondation de Milet (Κτίσις Μιλήτου), qui s'étendait en même temps sur l'Ionie entière. Cette histoire se mouvait donc dans cette espèce de clair-obscur dont quelques traditions isolées d'un caractère historique s'étaient seules conservées, toujours étroitement entrelacées d'idées mythiques. L'ouvrage authentique de Cadmos semble s'être perdu de bonne heure : le livre qui portait son nom et qui existait au temps de Denys (sous Auguste) était considéré comme supposé [2].

Le plus rapproché de Cadmos par le temps fut Acusilaos d'Argos. Quoique Dorien d'origine, il se rattache par le dialecte aux Ioniens, qui avaient fondé le genre, ce qui est la règle générale dans l'histoire de la littérature grecque. Acusilaos était tout entier occupé du passé légendaire : son but n'était autre que de résumer dans un récit succinct et analytique tous les événements depuis le chaos

[1] V. Clinton, *Fast. Hell.*, vol. II, p. 886 et suiv.
[2] Voy. sur lui et tous les historiens suivants la dissertation *On certain early Greek historians mentioned by Dionysius of Halic.* Dans le *Museum critic.*, I, p. 80, 216. II, p. 90. (Voy. surtout les notices publiées par MM. Théod. et Ch. Müller dans l'excellent recueil des *Fragmenta Historicorum Græcorum*, Paris, Didot, 1841-1851, 4 vol. gr, in-8. K.H.)

jusqu'à la guerre de Troie. On disait de lui, d'une façon très caractéristique, qu'il avait traduit Hésiode en prose [1], bien qu'il racontât aussi beaucoup de mythes différents dans le ton des Orphiques de l'époque [2]. Quant à l'histoire positive, il n'y semble avoir touché nulle part.

D'un caractère tout autre est l'Ionien Hécatée de Milet, dont on sait qu'il était déjà un homme très considéré au moment où les Ioniens se disposèrent à entreprendre la révolte contre le joug perse de Darius (ol. 69e, 2, 502). Il s'éleva alors dans le conseil d'Aristagoras, et dissuada ses concitoyens de l'entreprise en énumérant les nations soumises au roi des Perses, et toutes les ressources de guerre dont il disposait. Si néanmoins ils voulaient se soulever, il leur conseillait de chercher avant tout à se maintenir sur mer au moyen d'une flotte et à employer dans ce but les trésors sacrés du temple des Branchides [3]. On reconnaît là l'homme expérimenté qui examine froidement la situation réelle des choses.

Hécatée n'avait plus cet intérêt dominant pour les origines fabuleuses de son peuple, moins encore cette foi enfantine et naïve que manifeste Acusilaos l'Argien. « Voici, disait-il dans un frag-

[1] Clem. Alex. *Stromat*.. VI, p. 629, A.

[2] Ch. xvi, note. Les fragments d'Acusilaos se trouvent dans le *Phérécyde* de Sturz.

[3] Hérodote V. 36, l'appelle Ἑκαταῖος ὁ λογοποιός. Moins sûres sont l'époque de la naissance d'Hécatée (ol. 57e, 4) et celle de sa mort (ol. 75e, 4[1].

ment conservé [1], ce que raconte Hécatée de Milet : j'écris ce qui me paraît être la vérité, car les discours des Grecs sont variés et ridicules, ou du moins ils me semblent tels. » Aussi avait-il déjà des velléités de cette passion de l'interprétation rationaliste qui essaye de transformer les créations merveilleuses de la fable en événements tout naturels; c'est ainsi qu'il expliquait Cerbère comme un serpent qui aurait hanté le promontoire de Ténaros. Cependant son attention se portait de préférence sur le présent et les qualités des pays et des empires avec lesquels la Grèce commençait alors à se trouver en contact immédiat. Comme Hérodote, il avait fait de grands voyages et recueilli, sur l'Égypte en particulier, de nombreuses notices. Hérodote essaye souvent de le redresser, en reconnaissant en lui par cela même son prédécesseur le plus important [2]. Hécatée réunit les résultats de ses recherches historiques et ethnographiques, dans un ouvrage intitulé : « *le Tour du monde* » (Περίοδος γῆς). Il entendait par là une description des côtes de la Méditerranée et de l'Asie méridionale jusque vers l'Inde. Le point de départ était la Grèce, d'où l'auteur se dirigeait, dans le premier livre, l'*Europe*, vers l'ouest, dans le second, l'*Asie*, vers l'est [3].

[1] V. Démétrius, *de Eloc.* § 12. *Historicorum græc. antiq. fragmenta coll.* Fr. Creuzer, p. 15.

[2] *Fragm. hist. gr.* ed C. et Th. Mülleri. Paris, 1841, t. I, p. 21-23. E. M.

[3] 331 fragments en sont réunis dans les *Fragmenta Hecataei Milesii* de R. H. Klausen. Berolini, 1831. Parfois l'écrit paraît avoir éprouvé un travail postérieur de complément ce

Hécatée compléta aussi et corrigea la première carte de la terre dessinée par Anaximandre [1]; et ce fut sans doute cette carte qu'Aristagoras de Milet porta à Sparte avant la révolte des Ioniens, et sur laquelle il montra au roi de Lacédémone les pays, les fleuves et les villes principales de l'Orient. Outre cet ouvrage, on en attribue à Hécatée un autre qu'on appelle tantôt *Histoire*, tantôt *Généalogie*, et dont on cite quatre livres. Ici Hécatée s'occupait des traditions nationales des Grecs, et malgré tout son mépris rationaliste pour les vieux contes, il ajoutait une grande importance aux arbres généalogiques des familles qui remontaient au temps mythique : il s'en fabriqua même un à lui-même, où son aïeul au seizième degré était un dieu [2]. A un fil de ce genre on pouvait commodément rattacher toutes sortes de faits des différentes époques de l'histoire, et Hécatée racontait certainement dans cet ouvrage bien des événements des temps historiques [3], sans cependant écrire une histoire suivie de ces périodes. La langue d'Hécatée était un dialecte ionien pur, son style d'une grande simplicité, parfois cependant agréablement animé par la façon gaie et naïve dont il faisait ressortir les choses racontées [4].

qui arriva à presque tous ces ouvrages d'usage pratique. Ainsi Hécatée mentionne (*Fragm.* 27) Capoue, nom qui, d'après Tite Live (IV, 37) ne fut donné à l'ancienne Vulturnum qu'en 331, de la fondation de Rome (423 av. J.-C.).

[1] Cela ne fait pas de doute, selon Agathémère, I, 1.

[2] Hérodote II, 143.

[3] Comme celui cité par Hérodote VI, 137.

[4] Comme dans le fragment dans Longin, π. Ὕψους, sect. 27.

Phérécyde n'a de commun avec Hécatée que ces travaux généalogiques et mythologiques ; il ne s'est pas occupé comme lui de géographie et d'ethnographie. Natif de Léros, petite île près de Milet, il alla à Athènes, ce qui fait qu'on l'appelle tantôt Lérien, tantôt Athénien. Sa maturité coïncide à peu près avec les guerres médiques. Ses écrits embrassaient une grande masse de traditions fabuleuses ; il traitait d'une façon particulièrement étendue, et dans un ouvrage séparé, les premiers temps d'Athènes. Il constituait la source principale pour les mythographes plus récents, et ses nombreux fragments peuvent seuls, encore aujourd'hui, former la base de beaucoup de recherches mythologiques [1]. Le fil des généalogies le conduisit également depuis Philée, fils d'Ajax, par exemple, jusqu'à Miltiade, le fondateur de la souveraineté de la Chersonèse, et il trouvait ainsi l'occasion de parler de l'expédition de Darius contre les Scythes, sur laquelle nous possédons de lui un fragment de grande valeur.

Charon de Lampsaque, colonie de Milet, appartient également à cette génération [2] quoiqu'il men-

Histor. antiq. fragm., coll. Creuzer, p. 54. (T. I, p. 28, coll. Müller. K. H.)

[1] *Pherecydis fragmenta e variis scriptoribus coll.* Fr. Guil. Sturz, ed. altera Lips., 1824. Une question fort douteuse et très difficile à élucider est de savoir si les dix livres que citent les anciens, ont été publiés par Phérécyde lui-même dans cette suite, ou si des savants plus récents n'ont pas plutôt ajouté les uns aux autres dans cette succession divers petits écrits séparés.

[2] Denys d'Halic. (*de Thuc. jud.*, 5, p. 811. Reiske) compte

tionne des événements qui se passent dans les premières années du règne d'Artaxercès (Ol. 78°, 4 (464)[1]. Charon continua les investigations d'Hécatée sur l'ethnographie de l'Orient. Il écrivit, selon la coutume de ces vieux historiens, des livres séparés sur la Perse, la Libye, l'Éthiopie, etc., en y rattachant l'histoire de son temps, car il fut dans la narration de la guerre médique le prédécesseur d'Hérodote qui cependant ne le nomme jamais. On voit par les fragments conservés qu'il est à Hérodote ce qu'est un chroniqueur aride à un historien sous les mains duquel tout prend de la vie et du caractère[2]. Charon avait écrit, dans un ouvrage particulier, la chronique de sa ville natale[3], ainsi que le firent beaucoup d'anciens historiens qu'on appelait pour cette raison des horographes; et parmi lesquels étaient probablement la plupart de ces vieux auteurs oubliés qu'énumère Denys d'Halicarnasse[4].

Hellanicos de Mitylène est déjà presque contemporain d'Hérodote. Nous savons qu'il avait soixante-

Charon ainsi qu'Acusilaos, Hécatée et autres parmi les anciens, Hellanicos au contraire, Xanthos et autres parmi les prédécesseurs immédiats de Thucydide.

[1] Plutarque, *Themist.*, 27.

[2] Voy. les fragments de Charon dans Creuzer, l. c. p. 89 et suiv. (Cf. C. et Th. Müller, l. c. XVI à XX. E. M.)

[3] Ὧροι répondant au latin *annales* et qu'il ne faut pas confondre avec ὅροι, indication de frontières. V. Schweighæuser sur *Athénée*, XI, 475 B. ; XII, 520, D.

[4] Eugéon de Samos (cf. plus haut ch. XI), Deïochos de Proconnèse, Eudème de Paros, Démoclès de Phigalie, Amélésagoras de Chalcédoine (ou Athènes).

cinq ans et qu'il écrivait encore au début de la guerre du Péloponèse[1]. Hellanicos se distingue déjà essentiellement, comme mythographe et historien, des vieux chroniqueurs du genre d'Acusilaos et de Phérécyde ; il est déjà bien plus savant et il ne se propose pas seulement de noter et de communiquer les faits, mais encore de les ordonner et de les rectifier. Outre une quantité d'ouvrages sur divers cycles légendaires et mythes locaux, il avait écrit « *Les prêtresses d'Héra d'Argos,* » où il énumérait jusqu'aux temps les plus reculés, d'après une foule de traditions évidemment obscures, mais aussi d'après des renseignements authentiques, toutes les femmes qui remplirent ce sacerdoce, et où il mettait en ordre chronologique toutes sortes d'événements importants de l'âge héroïque. Il n'est pas probable qu'Hellanicos soit le premier qui ait entrepris de faire une liste de ce genre et de l'accompagner de dates ; les prêtres et les serviteurs du temple d'Argos ont sans doute, longtemps avant lui, rempli de longues heures de loisir à composer habilement de ces registres et à les confirmer par des monuments prétendus antiques[2]. Les *Carnéoniques* d'Hellanicos seraient

[1] Par la savante Pamphila dans Aulu-Gelle. *N. A.* XV, 23.

[2] On trouve des exemples de ces catalogues de prêtres que l'on forgeait sur les lieux mêmes, non certainement sans quelques pieuses fraudes ; tel est l'arbre généalogique des Butades, peint dans le temple de Minerve Poliade (Pausanias, I, 26, 6. Plutarque X, *Orat. Vitæ*, 7) et remontant très-probablement jusqu'à l'antique héros Butès ; tel encore le *Stemma* des prêtres de Poséidon à Halicarnasse qui commence par un fils de Poséidon lui-même. *Corp. inscr. gr.*, n° 2655.

plus importants pour nous. C'était une des premières tentatives d'histoire littéraire, car on y énumérait les vainqueurs aux concours de musique et de poésie aux fêtes carnéennes de Sparte (à partir de la 26e ol., 676)[1]. Les écrits d'Hellanicos contenaient des matériaux immenses, puisqu'il traitait aussi, dans des livres spéciaux, de la Phénicie, de la Perse, de l'Égypte, et qu'il décrivit, dans un ouvrage particulier, un voyage au célèbre oracle de Zeus Ammon dans le désert de Libye : il est vrai qu'on doutait de l'authenticité de ce livre. Il descendait très bas jusque dans l'histoire de son temps, et racontait encore les événements entre la guerre médique et celle du Péloponèse, brièvement toutefois et sans observer rigoureusement l'ordre chronologique; c'est du moins ce que lui reproche Thucydide.

Parmi les contemporains d'Hellanicos, il faut compter, d'après Denys, un Lydien hellénisé, Xanthos, fils de Candaule de Sarde. Son ouvrage sur sa patrie, écrit en dialecte ionien, offre encore dans ses restes peu nombreux l'empreinte d'une haute valeur et de très belles observations sur la qualité du sol en Asie Mineure qui faisait supposer des mouvements volcaniques et de grandes extensions de la mer. Strabon et Denys y puisent des renseignements exacts sur la différence des races chez les Lydiens [2]. Ce que ces historiens en

[1] Cf. ch. XII.

[2] Les fragments dans Creuzer, l. c. p, 135 et suiv. (C. et Th, Müller, l. c. 36-44. E. M.)

communiquent porte le cachet non méconnaissable de l'authenticité, quoique plus tard on ait abusé aussi du nom de Xanthos pour des ouvrages supposés. Les *Magiques* surtout, qui portaient son nom et qui traitaient de la religion et du culte de Zoroastre, étaient bien certainement de fabrique postérieure.

Une obscurité plus grande encore plane sur les écrits de Denys de Milet, puisque le vieil écrivain de ce nom a déjà été confondu par les littérateurs anciens avec un auteur beaucoup plus récent de travaux mythologiques. Il est certain que le Denys que suit Diodore de Sicile dans son récit de l'âge héroïque des Grecs, appartient déjà aux temps de l'érudition systématique ; il transforme toute la mythologie héroïque en roman historique, où de grands souverains, généraux, sages et bienfaiteurs du genre humain prennent la place des héros antiques[1]. Quant aux ouvrages qui paraissent revenir au vieux Denys, les *Histoires perses* et les *Événements après Darius* — sans doute une suite des premières, — nous n'en connaissons ni le contenu, ni la valeur.

On a coutume de comprendre ces historiens grecs, antérieurs à Hérodote, sous le nom de logographes, parce que Thucydide se sert de cette expression en parlant de ses prédécesseurs. Cette expression n'avait cependant pas chez les Athé-

[1] Il n'est pas parfaitement établi encore si ce Denys est le même que le Denys de Samos que cite Athénée et qui écrivit sur le cycle, ou si c'est Denys Scytobrachion de Mitylène.

niens un sens aussi déterminé, puisqu'on entend par *logos* ni plus ni moins que toute communication en prose. Aussi les Athéniens appelaient-ils du même nom les écrivains de discours, c'est-à-dire les gens qui composaient pour autrui des discours à prononcer devant les tribunaux. Nous acceptons cependant volontiers ce terme qui permet de comprendre sous une dénomination tous ces annalistes grecs ; car ils ont réellement en beaucoup de choses un caractère commun. Tous sont animés du désir sincère de communiquer à leurs contemporains, pour leur instruction et leur plaisir, ce qu'ils ont recueilli et obtenu de renseignements, sans cependant avoir la prétention de créer, par une ordonnance savante et un style séduisant, une impression profonde et analogue à celle qu'avaient seules produites jusque-là les œuvres de la poésie. Le premier Grec qui s'aperçut que, pour obtenir cet effet, il n'était point besoin de sujets inventés, mais que le récit d'événements vrais pouvait agir puissamment et profondément sur les âmes, l'Homère de l'histoire, ce fut Hérodote.

CHAPITRE XIX.

HÉRODOTE.

Hérodote, fils de Lyxès, naquit, d'après un renseignement authentique[1], entre la première et la seconde guerre médique, ol 74ᵉ, 1 (484). Sa famille était une des plus considérables de la colonie dorienne d'Halicarnasse, ce qui l'impliqua dans les troubles politiques de cette ville. Halicarnasse était alors gouvernée par la dynastie d'Artémise, l'héroïne courageuse qui, dans la bataille de Salamine, combattit si vaillamment pour les Perses que Xerxès la déclara le seul homme entre tant de femmes. Le petit-fils d'Artémise, Lygdamis, fils de Pisindélis, était hostile à la famille d'Hérodote ; il tua Panyasis, oncle maternel d'Hérodote, selon toutes les probabilités, et un de ceux qui renouvelèrent la poésie épique ; et il força Hérodote lui-même à fuir à l'étranger. Ces événements durent avoir eu lieu vers la 82ᵉ ol. (452).

Hérodote se rendit à l'île ionienne de Samos où sa famille avait sans doute des alliés [2]. Samos doit être considérée comme la seconde patrie d'Hérodote. Beaucoup de passages de son ouvrage le montrent très familier avec les détails les plus mi-

[1] Pamphila dans Aulu-Gelle. *N. A.* XV, 23.
[2] Panyasis aussi est appelé Samien.

nutieux de l'île et de ses habitants, et lorsque l'occasion s'en présente il semble prendre plaisir à relever avec une prédilection marquée le rôle que joua Samos dans des événements d'une importance générale. C'est là sans doute qu'Hérodote se pénétra de cet esprit ionien qui respire dans toutes les pages de sa grande œuvre historique. C'est de Samos aussi qu'il entreprit de délivrer sa patrie du joug de Lygdamis : il y réussit ; mais les querelles du parti populaire et du parti aristocratique entravèrent l'exécution de ses projets bien intentionnés. Il quitta de nouveau sa ville natale.

Hérodote passa les dernières années de sa vie en Italie, à Thurii, ce grand établissement des Grecs auquel tant d'hommes distingués avaient confié leur fortune. Il n'est cependant point nécessaire de supposer qu'il prit part à la première fondation de Thurii : la colonie reçut évidemment plusieurs accroissements successifs. Il est certain qu'il n'y alla qu'après l'explosion de la guerre du Péloponèse, puisqu'au début de cette lutte il séjournait encore à Athènes. Pour désigner une offrande qui se trouvait dans l'acropole d'Athènes, il indique la position qu'elle occupe par rapport aux Propylées [1] : or, les Propylées ne furent achevées que dans la première année de la guerre du Péloponèse. D'ailleurs l'historien est visiblement prévenu par les idées qui régnaient parmi les hommes d'État athéniens de l'école de Périclès sur la situation et les

[1] Hérodote V, 77.

rapports réciproques des États grecs ; lui aussi trouve qu'Athènes n'avait point mérité par ses grandes actions dans la guerre médique d'être, après coup, tant enviée et insultée par tous les Grecs qui l'accablaient de reproches précisément vers les premières années de la guerre du Péloponèse [1].

Hérodote s'établit tranquillement à Thurii et y passa les dernières années de sa vie dans un loisir qui était tout entier consacré à son ouvrage. Aussi les anciens l'appellent-ils souvent, par allusion à l'achèvement de son livre, le Thurien.

Dans ce court aperçu de la vie d'Hérodote, il n'a point été question des voyages qui se rattachent si étroitement à ses travaux scientifiques. Hérodote n'est point venu par hasard dans tel ou tel pays, à l'occasion d'affaires commerciales ou de missions politiques : il a entrepris ces voyages, si lointains et si importants pour son époque, par pur amour de la science. Il visita l'Égypte jusqu'à Éléphantine, la Libye jusqu'aux environs de Cyrène au moins, la Phénicie, Babylone, peut-être aussi la Perse, les États grecs sur le Bosphore cimmérien et le pays voisin des Scythes, ainsi que la Colchide, sans compter qu'il séjourna dans plusieurs villes de la Grèce elle-même et de l'Italie méridionale, et qu'il vit surtout les sanctuaires, même celui de Dodone, si éloigné du centre de la Grèce. Sa qualité de sujet du grand roi, (on se

[1] Cf. Hérodote VII, 139, avec Thucydide II, 8.

souvient qu'il était d'Halicarnasse), l'aida beaucoup dans ces voyages ; un Athénien ou un Grec quelconque d'un des États ouvertement en guerre avec la Perse, aurait été traité en ennemi et réduit en esclavage. On peut donc supposer qu'Hérodote entreprit ses voyages, au moins ceux d'Égypte et de l'Asie Mineure, dans sa jeunesse et en partant d'Halicarnasse.

Hérodote ne fit évidemment pas ces recherches sans l'intention d'en communiquer les résultats à ses compatriotes ; mais il est fort douteux qu'il ait eu déjà en vue l'idée de rattacher sa connaissance de l'Orient et de la Grèce à l'histoire des guerres médiques et d'en former un seul grand ouvrage. Si l'on réfléchit combien un plan savant de ce genre était resté étranger jusque-là à la littérature historique des Grecs, on se convaincra aisément, qu'il ne pouvait guère se développer et mûrir que successivement dans l'esprit d'Hérodote et qu'il ne songea pas dans sa jeunesse à un genre d'écrits différents de ceux qu'Hécatée, Charon et d'autres de ses prédécesseurs et contemporains avaient composés. Même plus tard, au moment où il achevait son grand ouvrage, il nourrissait encore l'idée d'écrire un livre spécial sur l'Assyrie (Ἀσσύριοι λόγοι) et il paraît réellement en avoir existé un au temps d'Aristote [1]. En effet, Hérodote aurait

[1] Aristote, *Hist. anim.*, VIII, xx, 2, mentionne le récit du siège de Ninive par Hérodote (car bien que les manuscrits semblent mieux se prêter au nom d'Hésiode, celui d'Hérodote est cependant le plus probable). C'est évidemment le siège qu'il promet (I, 106) de raconter dans l'ouvrage spécial sur l'Assyrie. Cf. I, 184.

aussi bien pu composer de ce qu'il raconte sur l'Égypte, la Perse et la Scythie, des *Ægyptiaca*, *Persica*, *Scythica*, et il l'aurait fait infailliblement, s'il s'était contenté de poursuivre les voies des logographes anciens.

On raconte qu'Hérodote lut ses travaux historiques à diverses fêtes. Le fait n'est nullement douteux en lui-même; car les anciens de cette époque, lorsqu'ils travaillaient un ouvrage avec soin et qu'ils lui donnaient une forme attrayante, comptaient toujours bien plus sur le débit oral que sur la lecture solitaire. Thucydide représente souvent les historiens antérieurs dont il désapprouve la manière, comme des gens qui briguaient l'approbation fugitive de la foule qui les écoutait [1]. Les chronographes anciens ont encore conservé la date exacte d'une lecture publique qui eut lieu aux grandes Panathénées à Athènes dans l'ol. 83me, 3 (446), lorsqu'Hérodote était âgé de trente-huit ans; et l'on trouvait dans les recueils des plébiscites athéniens un décret proposé par Anytos (ψήφισμα Ἀνύτου), qui assignait à Hérodote une récompense de dix talents sur la caisse de l'État [2]. La lecture d'Olympie est moins authentique, et ce qui est plus suspect encore, c'est l'anecdote d'après laquelle Thucydide enfant y aurait assisté, et, ne pouvant contenir l'ardeur de sa curiosité et

[1] Thucyd., I, 21.
[2] Plutarque *de Malign. Herod.*, 26.

l'émotion profonde de son âme, aurait pleuré à chaudes larmes. Abstraction faite des nombreuses invraisemblances de ce récit, on a, dans l'antiquité, inventé trop d'anecdotes destinées à rattacher les uns aux autres des hommes célèbres de la même branche pour que l'on puisse ajouter foi à une historiette de ce genre, si elle n'a pour elle des garants d'un grand poids.

Ce qu'Hérodote communiqua dans des lectures du genre de celle des Panathénées, doit s'être borné à quelques parties isolées qu'il pouvait déjà avoir achevées à cette époque, par exemple l'histoire et la description détaillée de l'Égypte, ou les relations sur la Perse. La véritable composition de son grand ouvrage historique, et son achèvement ne purent avoir lieu que pendant la guerre du Péloponèse. Les livres d'Hérodote, les quatre derniers surtout, sont tellement remplis d'allusions aux événements des premiers temps de la guerre du Péloponèse [1], qu'on est forcé de supposer qu'il travailla durant ces années plus assidûment que jamais à la rédaction de l'ensemble de son ouvrage. Il est plus que douteux cependant qu'il ait vu la seconde moitié de cette guerre et qu'il ait continué son travail pendant cette époque [2] ; mais

[1] Telles sont l'expulsion des Éginètes, la surprise de Platée, la guerre d'Archidamos et autres. Les passages qui ne peuvent avoir été écrits qu'alors sont : III, 160, IV, 99, VI, 91, 98, VII, 170. 233. IX, 73.

[2] Le passage (IX, 73) où il dit que les Lacédémoniens, dans leurs dévastations de l'Attique, avaient toujours épargné

il fut dans tous les cas, occupé de son livre jusqu'à sa mort, puisqu'il est évidemment inachevé. Quelle raison aurait-il eue pour ne conduire la guerre des Grecs et des Perses que jusqu'à la conquête de Sestos, sans dire un mot de la continuation de cette lutte ? D'ailleurs l'historien promet quelque part [1] de donner dans la suite les détails plus circonstanciés d'un événement, sans qu'on en trouve trace dans son ouvrage.

Tout le plan de l'ouvrage d'Hérodote est fondé sur une idée qu'on ne peut guère appeler rigoureusement vraie, mais qui était fort répandue alors et que développèrent même, à leur manière, les savants perses et phéniciens, nullement ignorants de la mythologie grecque. C'est l'hypothèse d'une antique hostilité entre les Hellènes et les peuples de l'Asie. Les savants orientaux considéraient les rapts d'Io, de Médée, d'Hélène et les guerres auxquelles ils donnèrent lieu, comme les divers actes de cette grande lutte ; et on discutait, comme dans un procès pour voies de fait, quelle partie avait la première usé de violence envers l'autre. Hérodote passe cependant

Décélie, et s'en étaient tenus éloignés (Δεκελέης ἀπέχεσθαι) ne s'accorde pas avec l'occupation de Décélie par Agis, ol. 91e, 3 (413). Dans d'autres passages aussi (VI, 98 et VII, 170) il y a des preuves qu'ils sont écrits avant cette époque. Par contre on ne peut contester que le passage I, 130, ne se rapporte à la révolte des Mèdes, ol. 93e, 1 (408) (Xénophon, *Hellen.*, I, 2 ; 19) ; mais il reste toujours singulier qu'Hérodote appelle Darios Nothos simplement Darios sans distinction aucune. Cf. Ch. Bæhr. dans les *Jahrbücher* de Jahn, 1849, vol. LVI. I. p. 4 à 11.

[1] Hérodote, VII, 213.

fort rapidement sur ces vieux récits, et s'occupe aussitôt de l'homme dont il sait lui-même avec certitude qu'il a le premier injustement traité les Hellènes. Cet homme est Crésos, roi de Lydie ; et dès lors on trouve un récit circonstancié des entreprises et des vicissitudes de Crésos, où sont intercalés, sous forme d'épisodes, non-seulement l'histoire antérieure des rois lydiens et leurs combats avec les Grecs, mais encore des points importants de l'histoire des États helléniques, surtout de Sparte et d'Athènes. L'auteur atteint ainsi le but qu'il s'est proposé : tout en racontant comment pour la première fois des Grecs libres furent soumis à une puissance asiatique, il fait connaître les débuts et l'accroissement des États d'où viendra un jour la délivrance. Cependant la surprise de Sardes par Cyros fait succéder la puissance perse à celle des Lydiens et le récit s'applique dès lors à donner une idée de la naissance de l'empire perse au sein du royaume médique, et de son agrandissement par la réduction des peuples de l'Asie Mineure et des Babyloniens. A chaque contact des Perses avec d'autres nations, on rend un compte plus ou moins détaillé de leur nationalité et de leur histoire ; car l'historien, il l'avoue lui-même[1], tend avec intention à élargir par des épisodes son plan fondamental. Son but

[1] Hérodote, IV, 30. C'est ainsi que, au quatrième livre, il ne parle que des Libyens parce qu'il lui semble que l'expédition du satrape Aryande contre Barcé était dirigée au fond contre tous les peuples de la Libye. Voyez IV, 167.

est évidemment de joindre à l'histoire de la lutte entre l'Occident et l'Orient un tableau animé des masses de peuples qui se trouvent en face l'une de l'autre. C'est ainsi qu'il rattache à la conquête de l'Égypte par Cambyse (L. II) une description du pays, du peuple et de son histoire, dont l'étendue a sa raison d'être dans la prédilection particulière qu'Hérodote professe pour la civilisation antique, mais accomplie en son genre, de l'Égypte. La suite de l'histoire de Cambyse (L. III), du faux Smerdis et de Darios est déroulée avec le même détail et avec un intérêt tout particulier pour les vicissitudes de la puissance samienne, fondée par Polycrate ; car c'est par là que la domination perse avait commencé à s'étendre sur les îles situées entre l'Asie et l'Europe. En même temps les institutions que Darios organisa à son avénement au trône, fournissent l'occasion de donner un aperçu d'ensemble de l'empire des Perses avec toutes ses provinces et ses riches revenus. Par l'expédition de Darios contre les Scythes (L. IV), qu'Hérodote envisage comme une vengeance des invasions antérieures des Scythes en Asie, la puissance perse commence à s'étendre en Europe. Hérodote nous oriente d'abord parfaitement dans le nord de l'Europe où ses connaissances géographiques étaient évidemment beaucoup plus étendues que celles d'Hécatée, et raconte ensuite la grande expédition de l'armée de Darios qui, si elle ne mit point en danger la liberté des Scythes, ouvrit cependant aux Perses le chemin de l'Europe.

En même temps, leur empire qui étend un de ses bras vers le nord, étend l'autre sur l'Égypte et la Cyrénaïque, où la reine Phérétimé les appelle contre les Barcéens, ce qui donne occasion à Hérodote d'opposer aux mœurs des peuples du nord de l'Europe un pendant curieux dans l'histoire de Cyrène et les mœurs de la Libye.

Pendant que l'armée perse, qui était restée en Europe depuis l'expédition contre les Scythes, soumet (L. V.) au joug du grand roi une partie des Thraces et le petit royaume de Macédoine, des motifs, qui se rattachent à la guerre des Scythes, préparent en Ionie la grande révolte qui va hâter le moment de la lutte décisive entre la Perse et la Grèce. Le tyran milésien Aristagoras cherche à cet effet des secours à Sparte et à Athènes, et l'historien en profite pour reprendre l'histoire de ces États et des autres républiques grecques au point où il l'avait laissée au premier livre, et pour peindre surtout le rapide essor d'Athènes après qu'elle a secoué le joug des Pisistratides. Cette soif d'activité et de mouvement qui anime la jeune république se révèle aussitôt par sa participation à la révolte ionienne qui, malheureusement entreprise avec légèreté et étourderie, conduite sans énergie suffisante, se termine par la plus complète des défaites (L. VI). Hérodote rapporte ensuite les rencontres hostiles de plus en plus fréquentes entre la Perse et la Grèce et les motifs toujours plus multipliés d'une lutte, parmi lesquels la fuite du roi spartiate Démarate à la cour de Darios est

un des plus importants. C'est à ce fait qu'Hérodote rattache l'exposition exacte et détaillée des rapports et des querelles entre les États grecs, dans les dernières années qui précédèrent les guerres médiques.

L'expédition contre Érétie et Athènes est le premier coup que la puissance perse dirige sur la Grèce d'Europe ; la bataille de Marathon est le premier signe éclatant que cette puissance de l'Asie entière, qui a tout envahi et que rien n'a pu arrêter jusque-là dans son débordement, trouvera ici sa limite. Dès lors (L. VII), le courant du récit est conduit dans un lit déterminé et poursuit jusqu'à la fin la marche que prescrit le cours naturel des événements : armements et préparatifs de guerre, mouvements de l'armée, expédition enfin contre la Grèce. Toutefois, même alors, la narration d'Hérodote ne cesse de se mouvoir avec une certaine lenteur hésitante qui ne fait qu'en soutenir l'intérêt. On a amplement le temps et l'occasion, à propos de la marche et de la revue de l'armée perse, de se faire un tableau clair et complet des immenses forces réunies, et de se former, à propos des négociations entre les États grecs, une idée non moins lucide des troubles intérieurs et des factions qui déchirent ces républiques ; considérations qui ne font paraître que plus digne d'étonnement le résultat définitif de la lutte. Suivent, après les combats indécis des Thermopyles et d'Artémision (L. VIII), la bataille décisive de Salamine, peinte avec la plus grande vivacité,

et (L. IX) le combat de Platée, raconté avec la même clarté dans tous les événements qui l'ont précédé et motivé, et jusque dans toutes les circonstances qui l'accompagnent ; la bataille simultanée enfin de Mycale et les autres faits par lesquels les Grecs mettent leur victoire à profit. Quoique inachevé, l'ouvrage se termine cependant par une pensée qui ne paraît point se trouver par hasard à la fin du livre : « Ce n'est pas toujours, dit le grand Cyros, le pays le plus fertile et le plus riche qui produit les hommes les plus valeureux. »

Hérodote conserve donc le fil du récit entre les mains depuis le commencement jusqu'à la fin, et sait unir le progrès continu de la narration à une exposition très-développée et qui s'étend sur presque tous les peuples, alors connus, de l'Europe. Mais ce n'est pas seulement par ce courant ininterrompu, par ce fleuve de la parole, que l'histoire d'Hérodote ressemble à l'épopée : cette similitude est aussi en ce que l'ensemble est contenu et dominé par certaines idées que l'historien expose en les faisant ressortir avec une évidence toujours grandissante, et qui sont pour beaucoup dans la satisfaction que l'on éprouve à la lecture du livre. C'est surtout l'idée d'un destin juste, d'un ordre universel qui a assigné à chaque être sa voie déterminée et ses limites fixes et qui punit, par la mort et la ruine, non-seulement le crime et le sacrilége, mais encore une trop grande étendue de puissance et de richesse et la conscience trop orgueilleuse qu'elle éveille. La divinité a posé à l'homme une mesure modeste, et ne souffre pas qu'il la dépasse et s'exalte : c'est en cela que consiste l'envie des dieux (φθόνος τῶν θεῶν) dont Hérodote parle si souvent, et que d'autres Grecs aimaient mieux appeler la Némésis divine. Hérodote fait partout ressortir dans l'histoire l'action de cette puissance divine, de ce *démon* comme il l'appelle quelque part ; il aime à montrer la divinité vengeant souvent sur les derniers des petits-fils les crimes des aïeux ; l'outrecuidance et la légèreté aveuglant l'âme au point de la pousser, comme avec intention dans une ruine imminente. Les oracles eux-mêmes, ces voix qui avertissent le crime et la présomption, deviennent par leur équivoque, des prestiges séduisants, lorsque la passion et la témérité s'arrogent le droit de les interpréter.

Ces leçons ne sont pas toutes dans le récit : Hérodote y mêle des discours, beaucoup moins pour caractériser les personnages qui parlent, leurs penchants, leurs relations, leur manière d'être, que pour développer des idées générales, surtout celle de l'envie des dieux et des périls de l'orgueil. Ces discours sont plutôt l'élément lyrique que l'élément dramatique de l'histoire d'Hérodote, et, comparés aux parties d'une tragédie grecque, ils répondent, non au dialogue, mais aux chants du chœur. Mais c'est surtout en se modérant lui-même, en contenant tous les mouvements d'un orgueil national bien naturel, qu'Hérodote manifeste d'une façon touchante son respect de la Némésis.

Quoique les souverains de l'Orient, par leur outrecuidance, attirent sur eux-mêmes la ruine qui les frappe et laissent la victoire aux Grecs, l'historien peint cependant l'antique Orient et sa civilisation précoce comme fort digne, à tout prendre, de respect et d'admiration ; il aime à relever dans les rois ennemis de la Perse des traits de grandeur morale, il montre à ses compatriotes comment la plupart du temps c'étaient une volonté divine et des avantages extérieurs plutôt que l'intelligence et le courage qui les avaient sauvés ; en un mot, il ne se pose nullement comme le panégyriste des exploits des Grecs. Il affecte si peu ce rôle, qu'à l'époque où, grâce aux historiens rhéteurs, on avait pris l'habitude de raconter ces événements avec un luxe de paroles bien plus grand, on put reprocher au simple et véridique Hérodote, si modeste dans son patriotisme, d'avoir été animé par un esprit de dénigrement et d'avoir voulu avec intention rapetisser les proportions de ces événements[1].

Hérodote voit donc dans tous les événements humains l'action du *dæmonium*, et il considère comme la tâche principale de l'historien, de démontrer cette action ; voilà ce qui le place à un point de vue si différent de celui occupé par l'historien qui ne voit les choses que dans leurs rapports humains. Hérodote est, en réalité, tout autant théologien et poète qu'historien. C'est aussi dans cet esprit que sont traitées les diverses parties de l'ouvrage. Rendre simplement ce que lui a appris l'expérience des sphères ordinaires de la vie, ce n'est point là son affaire. Ses regards sont dirigés sur ce qui est extraordinaire, inaccoutumé, merveilleux. A cet égard, tout l'ouvrage d'Hérodote a une seule couleur : la description des édifices et ouvrages étonnants de l'Orient, des mœurs variées, souvent étranges des peuples, des phénomènes naturels et singuliers, parfois difficiles à approfondir, des produits rares et d'une forme bizarre qu'on rencontre dans les contrées éloignées, tout cela cadre parfaitement avec les grands événements qu'il raconte, les entreprises gigantesques des souverains, les retours inattendus de la fortune, les vicissitudes miraculeuses. C'était un tableau rempli de choses étranges et dignes d'étonnement, qu'Hérodote, déroulait devant ses compatriotes, aussi épris d'amusements que curieux de savoir. Qu'Hérodote dans ces récits où il ne décrit pas ce qu'il a vu et observé lui-même, ait été exposé à bien des impostures de la part des prêtres, interprètes et guides qu'il ait été égaré parfois par la vanterie et l'amour du merveilleux, innés à la plupart des Orientaux, qui voudrait le nier ? Mais n'est-il pas tout aussi certain que sans cette naïve curiosité pour tout ce qu'il peut apprendre d'intéressant, sans ce respect pour le monde oriental et ses merveilles, respect qu'aucun préjugé de Grec ne vient troubler, Hérodote ne nous aurait pas donné un grand nombre de renseignements très-précieux dans lesquels, malgré leur

[1] Plutarque, *de Mal. Herod.*

écorce fabuleuse, la science moderne a découvert un noyau d'excellente vérité? Combien de fois des voyageurs modernes, des naturalistes, des ethnographes n'ont-ils pas eu occasion d'admirer la vérité et l'exactitude d'observations et de renseignements qui se trouvent dans les récits, bizarres en apparence et étranges, d'Hérodote! et qu'il est heureux qu'il ait suivi le principe qu'il professe à propos de l'expédition maritime qui sous le règne de Néchao, doubla l'Afrique! Le fait semblait incroyable, puisque les navigateurs prétendaient avoir eu le soleil à leur droite : « Il faut que je rapporte ce qui m'a été dit; mais je n'ai pas besoin de tout croire, et ceci soit dit pour tout mon récit. »

Hérodote doit s'être complétement acclimaté en Orient, tant il saisit avec exactitude la manière d'être des peuples du Levant. Il est d'ailleurs sans contredit celui de tous les Grecs dont les tendances d'esprit et le style s'approchent le plus de l'Orient, au point que souvent ses pensées et ses expressions rappellent singulièrement les écrits de l'Ancien Testament. Sans doute il prête parfois aux princes de l'Orient des pensées qui n'ont pu naître que sur le sol grec, comme lorsqu'il fait délibérer les sept grands-seigneurs perses sur les avantages de la monarchie, de l'aristocratie et de la démocratie [1]; mais en général il saisit et rend

[1] Hérodote, III, 80. L'auteur se défend après coup (VI, 43) lui-même contre le reproche de placer dans la bouche d'un Perse l'éloge de la démocratie que les Perses ignoraient. Ce passage contient une preuve que le livre III avait

avec une vérité frappante la façon de penser et d'agir des souverains orientaux, de Xercès, par exemple, et sait vous transporter au milieu même des serviteurs d'un despote perse. C'est plutôt dans le jugement qu'il porte sur les affaires des États grecs que l'on pourrait constater une certaine absence de cette intelligence politique qui s'était déjà éveillée parmi les contemporains athéniens d'Hérodote. Même dans les événements qui résultent de la situation et des intérêts des États, il appuie de préférence sur les inclinations et les passions des individus; quelquefois même il va jusqu'à prêter à des hommes d'État grecs, aux deux Clisthènes, entre autres, à celui de Sicyone et à celui d'Athènes, quand ils établissent de nouvelles divisions de population, des motifs tout autres que ceux que suggère la nature même des choses. Il raconte des anecdotes et des contes du genre de ceux par lesquels l'homme du peuple s'expliquait et s'explique encore aujourd'hui ces sortes de mesures dont de vrais politiques tels que Thucydide et Aristote, découvrent d'une main sûre la cause secrète.

Qui oserait, après ces observations sur les recherches de l'art historique d'Hérodote, peindre l'impression que produit la lecture de l'ensemble de son œuvre? et quel est le lecteur qui en ait besoin? On dirait qu'on entend parler un homme

été connu, en partie du moins, avant qu'Hérodote n'eût achevé l'ensemble de son ouvrage.

qui a vu et appris dans sa vie une foule de choses les plus curieuses, qui ne connaît de plus grand plaisir que de se rappeler et de communiquer à autrui tout ce qu'il a appris, qui éprouve une satisfaction intime, un bonheur indicible à se représenter avec netteté et clarté les moindres détails de ses souvenirs. Il a des auditeurs curieux, infatigables, qui ne le pressent pas d'en finir, et il peut achever tranquillement et à son aise chacune des histoires qui entrent dans son récit, comme si, à elle seule, elle offrait un intérêt bien suffisant. Il sait qu'il tient en réserve des contes bien attrayants, bien plus émouvants encore, mais il ne se se hâte pas d'y arriver, car il attache une importance égale à tout ce qu'il a vu et appris. C'est ainsi que se poursuit le cours de sa parole ionienne avec une gracieuse placidité, rattachant, comme il est naturel lorsqu'il s'agit d'énoncer simplement ce que l'on a appris, une phrase à l'autre par des liaisons lâches et imparfaites, et avec forces locutions qui préparent, annoncent, résument et répètent les idées. On reconnaît le besoin qu'éprouve le discours verbal d'avoir toutes sortes de secours pour ne pas perdre le fil et pour empêcher l'auditeur de le perdre. Le langage d'Hérodote, plus que tout autre, se rapproche en cela, comme en tout le reste, du récit parlé : il est celui de tous les genres de prose qui est le moins littéraire. Des systèmes de périodes d'une certaine étendue ne se trouvent généralement que dans les discours de personnages, quand on compare les arguments pour et contre,

qu'on établit des conditions, et qu'on en déduit les conséquences; mais il faut avouer que là où il essaye d'expliquer par les moyens de syntaxe ces sortes de rapports logiques, Hérodote se montre encore fort inhabile et ne sait, malgré tous ses efforts, produire un aperçu facile de l'ensemble de la pensée. Par contre, on peut considérer le style d'Hérodote comme la perfection du discours simple et sans périodes (λέξις εἰρομένη), seul cultivé aussi par ses prédécesseurs les logographes [1]. Qu'à tout cela on ajoute le ton du dialecte ionien qu'Hérodote, bien que Dorien de naissance, emprunta cependant à ses prédécesseurs dans l'art de l'histoire [2], avec ses terminaisons allongées, ses voyelles accumulées, ses formes adoucies, et on n'hésitera pas à reconnaître dans le livre d'Hérodote une œuvre accomplie et harmonieuse, aussi parfaite en son genre que peut l'être une œuvre sortie de la main de l'homme.

[1] Démétrius, *de Elocutione*, § 12.

[2] D'après Hermogène (p. 513) cependant, le dialecte d'Hécatée seul est parfaitement pur, celui d'Hérodote serait déjà mêlé d'expressions peu ioniennes.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

DU TRADUCTEUR.

A.

SUR LA QUESTION HOMÉRIQUE.

EXCURSUS AUX CHAPITRES V ET VI.

La question homérique a été le point de départ du mouvement philologique de ce siècle : elle en est restée la question capitale. Otfried Müller, la trouvant sur son chemin, l'a abordée résolûment, et on a vu la thèse qu'il soutient à l'égard de la naissance et de la conservation des chants d'Homère. Cette thèse pourra paraître étrange à beaucoup de personnes, comme elle nous a frappé nous-même par ce qu'elle semble renfermer de contradictoire : elle n'en a pas moins rencontré l'approbation de bien des autorités du temps, et l'on peut dire qu'elle a rallié aujourd'hui à peu près tous les partisans de la personnalité d'Homère et de l'unité de l'*Iliade*. Nous n'essayerons pas de la combattre ; nous nous bornerons à mettre sous les

yeux du lecteur français les diverses solutions qu'on a présentées en Allemagne et en Angleterre[1] de cette question si ardue, solutions qui toutes ont trouvé un certain nombre d'adhérents et de défenseurs. Il n'est peut-être pas inutile de montrer par cet exemple la puissance de la réaction de l'esprit historique contemporain contre ce que j'appellerai l'esprit philosophique du siècle dernier[2]. Il est bon certainement de pouvoir compa-

[1] Nous faisons ici œuvre de traducteur, d'interprète, on ne saurait assez le répéter. Nous n'avons point la prétention de résoudre les questions dont nous parlons, ni même de les exposer complétement : notre tâche est limitée, elle consiste à faire connaître au public français ce qui a été fait à l'étranger. On trouvera donc naturel, et même commandé, le silence que nous gardons sur les théories si remarquables présentées en France par Dugas-Montbel et Fauriel d'un côté, par M. Guigniaut et M. Egger de l'autre. Nous avons à peine besoin de dire au lecteur qu'il trouvera le travail du premier de ces auteurs en tête de sa traduction d'Homère, celui de Fauriel dans le *Journal de l'Instruction publique*, 1835 et 1836, celui de M. Guigniaut au commencement du *Dictionnaire homérique* de M. Theil, celui de M. Egger enfin dans le premier volume des *Mémoires de littérature ancienne*.

[2] Voici, à cet égard, quelques observations excellentes de Göthe, inspirées précisément par les vicissitudes de la controverse homérique : « Il y a parmi les hommes, dit le grand poëte (*Homer noch einmal* dans les *Sämmtl. Werke*, vol. XXXIII, p. 49), sous mille formes, une seule dispute qui se reproduit constamment parce qu'elle a sa source dans deux manières de voir et de sentir, opposées et inconciliables. Si l'une des deux tendances prend le dessus, s'empare de la foule et triomphe au point de refouler l'autre et de la forcer à se cacher momentanément, on appelle cette prépondérance l'esprit du temps...

« On peut observer que, dans les siècles passés, une telle

rer les systèmes qui se sont trouvés en présence, quand même on ne devrait s'arrêter à aucun d'eux et en tirer la conclusion qu'une certitude absolue est impossible en pareille matière, et que

adhuc sub judice lis est.

Résumons donc aussi succinctement que possible l'histoire de cette célèbre controverse, sans donner un index bibliographique de tous les ouvrages que, depuis Vico, on a publiés sur la question : car ce travail a été fait très-complètement par des hommes plus autorisés que nous [1]. Nous ne

manière de voir se maintenait très-longtemps avec toutes ses fréquentes pratiques et agissait d'une façon déterminante sur les peuples entiers et sur les mœurs de ces peuples. Depuis quelque temps on remarque une plus grande mobilité dans ce phénomène : peu à peu semble même se préparer la possibilité d'une coexistence et d'un équilibre des deux courants opposés, ce que nous considérerions comme la chose la plus désirable.

« C'est ainsi que dans notre appréciation des écrivains anciens, à peine sommes-nous arrivés au plus haut degré de perfection dans l'art de séparer, d'élaguer et d'analyser, qu'aussitôt entre en lice une nouvelle génération qui, se faisant un agréable devoir d'unir et de concilier, nous force doucement, après avoir considéré pendant un temps, peut-être avec quelque effort sur nous-même, Homère comme un phénomène composé, une réunion de plusieurs éléments, à y voir au contraire une sublime unité, et dans les poèmes transmis sous son nom, des créations divines, jaillies d'une grande âme de poète. Cela est encore un effet de l'esprit du temps : cela n'est ni convenu, ni transmis, cela se produit *proprio motu*, par l'esprit qui se manifeste sous mille formes en mille endroits à la fois. »

[1] On trouvera des nomenclatures exactes avec des analyses

prétendons pas davantage refaire, après M. Léo Joubert et M. Galusky, l'histoire détaillée de la théorie wolfienne dans la première moitié de ce siècle : les articles si remarquables de ces deux éminents critiques sont complets [1]. Il nous suffit

des diverses opinions chez M. G. Curtius (*Andeutungen über den gegenwärtigen Stand der Homerischen Frage*, tiré de la *Zeitschr. f. d. österr. Gymn.*, Wien 1854), chez M. Bernhardy, *Grundriss d. griech. Litteratur*, II, 1, chez M. Nicolai (*Griech. Literaturgeschichte*, I, 1, p. 64 et suiv.), chez M. Bonitz (*Ueber den Ursprung der homerischen Gedichte*, 5e édit., Wien 1881), chez Thirlwall (*History of Greece*, vol. I, Appendix 1) ; chez M. Egger enfin (*Mémoires de littérature ancienne*, Durand, 1862, p. 68 à 126). Le travail de M. Friedländer (*Die homerische Kritik von Wolf bis Grote*, Berlin 1853) ne tient nullement la promesse du titre et se borne à discuter les idées de Grote.

[1] L'article *Homère* dans la *Biographie* de Didot, dû à la plume si distinguée et si compétente de M. Léo Joubert, et le travail non moins remarquable de M. Galusky sur F. A. Wolf (*Revue des deux Mondes*, 1er mars 1848). L'article assez étendu sur la matière que contient la *Biographie* de Michaud paraît écrit avec plus de passion que de critique et l'auteur semble un peu étranger au mouvement des études philologiques du siècle. Un mot caractérise son point de vue et montre quelle est la distance qui le sépare de la philologie moderne dont le principe même est le contrôle de l'antiquité. « Comment, se demande l'auteur de cet article, comment se flatter d'avoir fait une découverte échappée aux critiques les plus célèbres de l'antiquité? »

M. R. Volkmann a récemment consacré un ouvrage spécial aux Prolégomènes (*Geschichte und Kritik der Wolfschen Prolegomena*, Leipzig 1874). Il nous y donne des renseignements très complets et très exacts sur la naissance de la théorie wolfienne et sur l'effet immense produit par elle dans le monde littéraire. Quant à la partie critique du livre on peut estimer avec M. V. que la non-existence de l'écriture aux temps d'Homère n'a pas été prouvée, qu'elle est même

d'exposer les principales théories, afin de mieux indiquer l'état actuel de la question, et de montrer jusqu'à quel point la manière de voir d'Otf. Müller est encore admise aujourd'hui.

C'est vers la fin du siècle dernier que l'ouvrage de Wood[1] rappela l'attention sur les chants d'Homère. Il avait vu le théâtre de l'*Iliade* et y avait retrouvé l'éternelle jeunesse du poème. Apportant un sentiment très vif de la poésie primitive et populaire, il secoua puissamment les esprits nourris des traditions de l'école et pour lesquels l'œuvre d'Homère était devenue un monument sans vie, sorte d'*académie* qu'on étudiait comme le *modèle du genre*, à peu près comme on lisait l'*Énéide* et la *Jérusalem délivrée*. Les idées de la *Poétique* étaient encore si enracinées dans les intelligences du dix-huitième siècle, que Wood lui-même, tout en reconnaissant dans Homère un poète spontané et national, crut cependant à son individualité, de même qu'il admettait un plan préconçu. Chose étrange : nous rencontrons déjà chez Wood l'idée d'Otfried Müller, qui admet la mémoire prodigieuse d'un homme composant ces deux poèmes sans le secours de l'écriture, et la

improbable, sans pour cela approuver son argumentation contre toute la théorie de Wolf et de ses successeurs. Il est vrai que la célèbre non-existence de l'écriture a été pour Wolf le point de départ, mais il est aussi vrai qu'elle est, aujourd'hui, très loin d'être la base de l'argumentation de ceux qui ont développé la théorie du maître. V. Bonitz, l. c. p. 61 et suiv.

[1] *An Essay on the original Genius and writings of Homer*, Londres, 1769-1775.

mémoire plus étonnante encore des générations qui se les seraient transmis complets à l'aide de cette seule faculté. Pourtant l'impulsion était donnée : la jeunesse de l'Allemagne d'alors, cette jeunesse qui ne jurait que par l'inspiration, et qui fit une si rude guerre à la poésie de convention, s'empara avidement du livre anglais, et les Herder, les Voss, les Stolberg s'en firent une arme contre ce qu'on appellait alors le goût français[1]. Bientôt après, la découverte et la publication des *Scholies vénitiennes* par Villoison[2] ébranlèrent davantage encore l'idée conventionnelle qu'on s'était faite des poèmes d'Homère comme d'œuvres savamment écrites par un poète de cabinet, en révélant l'état incertain du texte à l'époque d'Aristarque[3]. Cette publication interrompit brusquement l'édition que F. A. Wolf préparait de l'*Iliade*. Ce fut pour lui une confirmation de mille doutes qu'il avait à peine osé s'avouer ; ce fut toute une révélation d'où jaillirent les *Prolégomènes*.

Réunissant l'investigation réfléchie, la critique froide et sévère d'un Aristarque à l'intuition poétique d'un Wood, mais portant la première qualité jusqu'à une sorte de rigueur mathématique, la seconde jusqu'à la divination, il prononça ce

[1] V. surtout Herder, (*Homer, ein Günstling der Zeit* et *Homer und das Epos*, dans ses *Œuvres complètes*, X, p. 240 à 310).

[2] V. *Anecdota gr.*, tome II.

[3] V. Lehrs, *de Aristarchi studiis homericis*, 1833, 3e éd., 1882.

mot hardi : « Il n'y a pas d'Homère. » Cette conclusion a été contestée par la critique ; on peut dire qu'aujourd'hui elle est universellement rejetée dans la forme absolue que lui donna son auteur ; l'esprit cependant des recherches de Wolf a survécu à sa solution. Voici les traits principaux de son argumentation.

Homère ne mentionne jamais l'écriture, les matières premières indispensables à cet art, faisaient encore défaut, et les anciens eux-mêmes nous disent que les lois de Zaleucos furent les premiers monuments écrits ; d'autres affirment que les poèmes homériques se conservèrent par la transmission orale. L'écriture donc, ou n'existait pas au temps de la composition de ces poèmes, ou se trouvait encore à l'état d'enfance et n'était certainement pas d'un usage courant. Elle pouvait servir aux incriptions lapidaires, tout au plus à la consignation des traités et des codes; pour la poésie, c'est comme si elle n'existait pas. Chaque vers des poèmes nous dit qu'ils sont composés pour être écoutés, non pour être lus ; et qui peut admettre — Otfried Müller devait cependant le soutenir — qu'on ait écouté d'un bout à l'autre ces poèmes si étendus ? Or si l'on ne devait les entendre en entier, quel motif le poète avait-il pour concevoir et exécuter de si vastes plans, quand même l'idée d'un plan d'ensemble n'eût pas été chose inconnue à ce temps primitif [1] ? Mais, il y a

[1] De toutes les thèses de Wolf, celle où il prouve *quam*

plus : ce plan, cette unité n'existent réellement pas. A regarder de près, on voit qu'il y a un grand nombre de sujets dans l'*Iliade* dont on pourrait supprimer plus d'un sans inconvénient. D'ailleurs on ne trouve guère trace, à cette époque, de poètes individuels : tout chanteur appartient à une corporation, à une école, si l'on veut; et qui dit rhapsode dit poète ; car son rôle ne se bornait nullement à la déclamation et à la récitation : il était créateur original de poèmes isolés, où partout, cependant, respirait le souffle d'une seule et même civilisation nationale. Beaucoup de ces petits poèmes qui sont entrés dans la composition de l'*Iliade* furent encore chantés séparément longtemps après ; la *Peste*, par exemple, et le *Duel de Ménélas et de Pâris*. La langue enfin, si les poèmes étaient sortis tels qu'ils sont de la bouche d'Homère, ne serait-elle pas bien plus altérée, bien plus différente du grec classique ? Donc, et c'est cette conclusion qui n'a pas été jugée rigoureuse par la critique moderne, donc le nom d'Homère est un nom collectif, l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne sont pas l'œuvre d'un homme, elles sont le produit d'une corporation de chanteurs dont Homère peut bien avoir été le chef et le plus grand talent, et dont les poèmes, séparés dans l'origine, finirent par être réunis et combinés de manière à présenter une apparence d'unité poétique.

Le retentissement de ce paradoxe hardi fut ex-

sero Græci in poesi didicerint totum ponere, est peut-être la moins contestée. (Voy. *Prolegomena ad Hom.*, p. 125.)

trême. Deux camps se formèrent aussitôt. Les uns, tremblant pour tout le classicisme antique à la vue de cette nouveauté qui faisait une création inconsciente et spontanée de ce qu'on avait considéré jusque-là comme le produit modèle de l'art réfléchi, jetèrent les hauts cris [1]. Peu s'en fallut qu'ils ne proposassent de brûler l'hérétique. Les autres, séduits par ce qu'il y avait d'absolu et de radical dans cette thèse — le radicalisme était à la mode alors en politique comme en philosophie — en firent l'étendard de la science nouvelle. En France surtout on accueillit avidement l'idée de Wolf : Caillard, Lévesque, et, vingt ou trente ans plus tard, Dugas-Montbel et Benjamin Constant, — celui-ci, à la vérité, avec quelques restrictions, — s'en firent les champions ardents en face des

[1] S.F. Schöll, par exemple (*Histoire de la littérature grecque profane*, 2e éd., vol. I, p. 124, 125), avoue que « quelquefois la force des motifs sur lesquels Wolf a étayé son système a failli l'entraîner. S'il a résisté à la séduction, c'est qu'indépendamment du raisonnement lumineux de ses adversaires il est vivement effrayé de ce pyrrhonisme qui veut aujourd'hui se glisser dans les sciences et ébranler les traditions littéraires, comme il a détruit la foi religieuse et troublé le bonheur d'une époque dans laquelle la Providence nous a condamnés à vivre. » On trouve ces cris d'alarmes jusque chez des écrivains d'une génération bien plus récente et où l'on s'attendrait le moins à la trouver, par exemple chez Edgar Quinet (*De l'Histoire de la poésie. Œuvres*, vol. IX, p. 267). De nos jours encore M. Bonitz (l. c. p. 9 et 59) défend le droit de la critique contre l'anathème de M. Scheffel, le célèbre poète du *Gaudeamus* et du *Ekkehard*, en comparant l'activité du philologue à celle du botaniste que la beauté d'une fleur ne peut empêcher de l'étudier et de la disséquer.

violentes dénonciations de Sainte-Croix et de Dussault. Letronne et Boissonade, il est vrai, imitèrent la prudente réserve de Ruhnken que cette théorie dérangeait sans que son esprit supérieur pût se dérober à ce qu'il y a de puissant dans la vérité, fût-elle obscurcie par l'exagération [1]. Sans doute, la cause ne fut pas gagnée instantanément : des attaques plus violentes que solides, comme celles de M. Fortia d'Urban et de M. de Sales, furent dirigées contre toute la tendance nouvelle qui avait suivi l'impulsion de Wolf ; mais grâce à Fauriel, à MM. Guigniaut, Viguier et Egger [2],

[1] Telles furent, pour me servir des expressions de M. Léo Joubert, « l'étendue du savoir de Wolf, la rigueur et l'enchaînement de ses arguments » qui mettaient entre lui et ses prédécesseurs « l'immense intervalle qui sépare une hypothèse féconde d'un paradoxe stérile ; » telle fut, dis-je, la force de son argumentation, que Ruhnken écrivit : « *Dum lego assentior ; quum posui librum, assensio omnis illa dilabitur.* « Boissonnade cita le vers de Chrémyle dans le *Plutos* : οὐ γὰρ πείσεις, οὐδ' ἢν πείσῃς.

[2] Quoique je n'aie pas à parler ici de l'érudition française, je voudrais rappeler l'attention sur les travaux de Fauriel dont on oublie beaucoup trop aujourd'hui l'initiative hardie et l'influence déterminante. Dans son Histoire de la Croisade contre les Albigeois (*Documents inédits sur l'histoire de France*) déjà, dans son travail sur l'*Origine de l'épopée chevaleresque* (voy. la *Revue des Deux Mondes*, XIII, p. 559), et dans son *Histoire de la poésie provencale*, il avait jeté de vives lumières sur la question, en étudiant la transmission et la conservation des chants du cycle carlovingien. Plus tard dans son *Cours sur les poèmes homériques* (analysé par M. Egger, dans le *Journal de l'Instruction publique*, 1835 à 1836, vol. V, n° 47, 52, 64, 70, 74, 81, 89. 92, 98, vol. VI, 4, 8, 12), il a abordé de front la difficulté et prouvé jusqu'à l'évidence l'absence de plan et d'unité dans l'*Iliade*.

elles finirent par être repoussées, et la haute science adopta en France comme en Allemagne, sinon toutes les conclusions de l'auteur des *Prolégomènes*, du moins l'esprit de son système avec cet heureux sentiment de la mesure qui corrige d'une façon si bienfaisante le penchant à la rigueur logique, inné à l'esprit français.

En Allemagne, cependant, on ne tarda pas à renchérir encore sur l'initiateur. Fréd. Schlegel épousa la cause de Wolf avec l'ardeur qu'il mettait à toutes ses convictions de néophyte. Avec l'élévation d'idées qui lui était habituelle, dédaignant les preuves matérielles, tenant peu de compte de la question de la langue et de l'écriture, il développa, avec une rare supériorité, les arguments intrinsèques qui militaient en faveur de la thèse du grand helléniste. Il faut le dire, cependant : si l'on peut, si l'on doit même partager sa manière de voir, quand il soutient que « les vérités de l'histoire de l'art (et partant de la poésie) ne se laissent pas décider comme un procès, ni les raisons s'en énumérer comme dans la géométrie, » que « tout repose sur d'innombrables détails, et que « rien n'est sans importance, parce que rien n'est isolé, » il est plus difficile de suivre jusqu'au bout l'éminent critique lorsqu'il nous dit que l'existence d'une *Iliade* et d'une *Odyssée* antérieure aux diasceuastes n'est qu'une croyance aveugle et une hypothèse hasardée. » On ne peut se dissimuler, d'ailleurs que le désir des choses neuves et spirituelles l'entraîne souvent trop loin, et qu'on pour-

rait légitimement désirer un peu plus de faits et d'arguments techniques [1].

Pendant que d'habiles vulgarisateurs [2] s'appliquaient à répandre sous une forme populaire la théorie de Wolf, la réaction commença déjà à se manifester. G. Lange, dans une lettre adressée à Gothe, [3] qui avait favorablement accueilli, trente ans auparavant, l'idée du philologue de Halle [4], en donna le signal. Toutefois il n'avait avancé que des considérations d'esthétique, comme Fréd. Schlegel l'avait fait pour la thèse contraire, mais sans l'autorité de ce grand critique. Cette opinion cependant sur le caractère tout individuel de l'œuvre homérique, Otfried Müller allait la reprendre pour la faire sienne en la soutenant avec tout le poids de son érudition, en la développant avec toute la hardiesse et la sagacité de son argumentation.

Toutefois, des manières de voir un peu plus conciliantes s'étaient déjà fait jour avant qu'Otfried Müller se prononcât dans le sens de la personna-

[1] V. Fr. Schlegel, *Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen*, 1798 (reproduit dans le troisième volume des *Œuvres complètes*, Vienne, 1822). La partie la plus remarquable de cet *Essai* est peut-être la revue très-complète et très-savante des critiques anciens sur Homère.

[2] Nous songeons surtout à Franceson (*Sur la question : Si Homère a connu l'Écriture*, Berlin, 1818) et W. Müller (*Vorschule zu Homer*, Leipzig, 1824 et 1836. C'est dans cette dernière édition que l'on trouvera l'excellente et impartiale revue de toutes les discussions homériques par Baumgarten-Crusius).

[3] *Sendschreiben an Göthe*, etc., 1826.

[4] *Sämmtl. Werke*, I, p. 263.

lité absolue d'Homère. Son illustre antagoniste G. Hermann [1] avait proposé une solution ingénieuse et qui eut bientôt acquis des partisans nombreux et réfléchis. D'après cette hypothèse — il ne peut guère s'agir que d'hypothèses dans une question de cette nature — il y eut réellement, dans un passé très-éloigné, un grand poète, lequel avait composé deux chants, une *Achilléide* et une *Odyssée* ; mais ces chants étaient très-courts dans l'origine, et tels qu'on pouvait les composer sans avoir recours à une consignation écrite, et en les destinant à être récités un jour de fête publique. Bientôt les aèdes, qui les récitaient ainsi, y intercalèrent des épisodes, en développèrent des parties pour les réciter séparément, complétèrent plus tard le tout par des morceaux antéhomériques (*separata carmina*). par quelques-uns de ces chants isolés qui existaient alors en grand nombre. Ils en avaient ainsi complètement altéré le plan, lorsque Pisistrate entreprit de rétablir le texte primitif. Il ne pouvait évidemment prétendre retrouver la partie originale de ces poèmes, et ses diaceuastes se bornèrent à exclure tout ce qui faisait tache où seulement disparate ; ils conservèrent ce qui était dans le ton général et ce qui pouvait se rattacher au récit principal. C'est ainsi que furent composés par eux les poèmes que nous possédons ;

[1] G. Hermann, *Disquisitiones homericæ*, dans les vol. V et VI des *Opuscula*. Conférez aussi ses lettres échangées avec Creuzer, *Ueber Homer und Hesiod*, 1818, et sa préface à l'*Odyssée*, Leipzig, 1825.

car on ne pourrait s'expliquer autrement le silence soudain qui se serait fait après le premier Homère, lequel aurait fait un choix et un recueil de petits poèmes, ni cette sorte d'accord tacite par lequel tous les poètes suivants se seraient interdit les sujets traités dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, tandis que tous les poètes antérieurs s'y seraient au contraire bornés.

Cette idée, bien qu'elle tienne un compte égal de la prétendue unité de l'*Iliade* et des discordances considérables qui s'y trouvent, ne fut cependant pas adoptée par tout le monde. On la trouva par trop hypothétique ; et si rien ne s'opposait à admettre la possibilité des faits supposés, rien aussi ne venait en prouver péremptoirement la réalité.

Bientôt les savantes recherches et les découvertes ingénieuses de Welcker sur les poèmes cycliques allaient montrer la voie qui permît de s'avancer avec un peu de sûreté dans ce crépuscule de l'histoire poétique [1]. Welcker prouva en effet deux choses importantes : l'existence de deux périodes épiques distinctes, l'une toute populaire, l'autre déjà savante, et le débit public, semblable à celui des tétralogies dramatiques, des poèmes épiques, pour

[1] *Der epische Cyclus oder die homerischen Dichter*, 2 vols. 1835 et 1849. Dès 1824 son livre sur la trilogie (*Die Æschylische Trilogie Prometheus*, Darmstadt) avait fait une grande sensation en montrant pour la première fois l'identité des sujets tragiques et épiques ; alors déjà (v. p. 429) Welcker soutenait l'unité de l'*Iliade*.

lesquels il y eut des concours aux grandes fêtes nationales. Quant à la période savante de la poésie, Welcker la faisait remonter bien haut, trop haut peut-être, en soutenant que, dès avant Homère, la poésie eut déjà un degré de culture méthodique qui se rapproche de celui des poèmes du cycle ; mais il réussit à constater le lien qui unit les cycliques à Homère, il prouva que les poèmes antérieurs à Homère (κλέα ἀνδρῶν) excédaient déjà de beaucoup l'étendue de nos ballades populaires du moyen âge, et que — l'*Odyssée* en fait foi — il était d'usage de réunir et de combiner les arguments de ces chansons éparses, de manière à en former une suite cohérente (οἴμη) de sujets différents, en d'autres termes, des poèmes épiques réguliers. Le poète qui réunissait ainsi ces chants, on l'appelait un homère, nom à la fois éponymique et collectif (ὅμηρος), arrangeur, compositeur, compilateur [1], et l'*Odyssée* elle-même nous montre de

[1] V. *Ep. Cyclus*, I, 125. M. G. Curtius a prouvé (dans le programme des cours de l'université de Kiel, 1855) que cette étymologie de ὁμοῦ et ἄρω, qui toutefois jouit encore aujourd'hui d'une certaine faveur, ne peut être soutenue. Il montre que l'activité que W. croit exprimée par le mot ὅμηρος, aurait dû être exprimée par συνηρός. Il prend le radical ἀρ du composé ὅμηρος dans le sens intransitif, « être d'accord » et traduit ὅμηροι par « les poètes qui sont joints les uns aux autres, qui sont d'accord » (comme membres d'une société) ; de ce ὅμηροι (pluriel) dérive le nom patronymique Ὁμηρίδαι, nom d'une *gens*, à laquelle on a plus tard donné un père mythique dans la personne de Ὅμηρος. M. Curtius en donnant cette explication, veut démontrer, « a nobis quoque, qui his in rebus cum Lachmanno sentimus, nomen Homeri probabilem in modum

ces poètes dans la personne de Phémios et de Démodocos, auteur d'une *Destruction de Troie* évidemment composée de cette façon. L'*Iliade* et l'*Odyssée* naquirent de cette manière et formaient une partie du cycle ; leur auteur, ou Homère, fut le premier poète réfléchi, fondateur de l'épopée savante au milieu de la poésie populaire.

Sans doute Welcker allait beaucoup trop loin en assimilant ainsi presque complétement Homère aux poètes cycliques, on le lui a reproché avec raison [1], mais on ne saurait nier qu'il avait sensiblement déblayé le chemin, et que, par l'établissement définitif des sujets du *cycle*, il avait donné un point certain de comparaison qui devait être fécond en résultats. G. G. Nitzsch, après avoir suivi d'abord les errements de Wolf, entra résolûment dans la nouvelle voie ouverte par Welcker, et réussit ainsi à édifier une théorie qui rallia un grand nombre de partisans, et qui constitue encore aujourd'hui une opinion assez accréditée dans un certain camp philologique.

C'est par l'histoire des vicissitudes du texte écrit des poèmes [2] sur laquelle la récente découverte

posse explicari. » L'étymologie de Sengebusch (*Homer. diss. post.*, 1856, p. 90-100), qui a essayé de prouver que ὅμηρος est un mot simple et signifie poète, n'a pas trouvé d'approbation. Personne, d'ailleurs, ne soutient plus aujourd'hui les explications des anciens, qui donnaient à ὅμηρος le sens d'ôtage ou d'aveugle.

[1] Grote. History of Greece. II. p. 168.

[2] *Quæstiones homericæ*, 1824, *Indagandæ per Homeri Odysseam interpolationis præparatio* (dans un programme

d'Osann avait jeté un jour inattendu [1], qu'il aborda la question, et ce n'est qu'après avoir parfaitement étudié cette histoire qu'il hasarda une thèse nouvelle sur l'origine de ces poésies.

Nitzsch admet l'existence d'un Homère qui vint après le second âge de la poésie populaire [2], auteur des deux poèmes qu'interpolèrent et faussèrent plus tard les chanteurs qui les débitaient [3].

de Fête royale), 1828, *Historiæ criticæ Homeri initia*, 1829, *De historia Homeri meletemata*, 1830, *De Aristotele contra Wolfianos*, 1831, *Sententiæ veterum de Homeri patria et ætate* 1837; l'article *Odyssée* dans l'encyclopédie d'Ersch et Gruber, 1831 ; *De Pisistrato homericorum carminum instauratore*, 1839; *Die Heldensage der Griechen nach ihrer nationalen Geltung* (*Kieler philologische Schriften*, 378, 467), 1842, *Die Sagenpoesie der Griechen*, 1852, *Beiträge zur Gesch. der epischen Poesie der Griechen*, 1862.

[1] Nous voulons parler du célèbre passage des scholies de Tzetzès sur Aristophane, retrouvé dans une vieille scholie sur Plaute et qui a été publié par Ritschl (*Die alexandrinischen Bibliotheken unter den ersten Ptolemäern*, 1848). Ce passage vint confirmer et expliquer les indications sur l'œuvre de Pisistrate, éparses dans les auteurs anciens et qu'avait rassemblées et groupées Wolf. Il n'est pas inutile de rappeler que ces indications se trouvent dans Cicéron (*de Oratore*, III, 34); Diogène (I, 59) ; Pausanias (VII, 26) ; Libanius (*Panég.*, I, 170); l'*Anthol. palat.*, XI. ; Suidas (au mot Ὅμηρος); Eustathe (p. 5), et Élien (*Var. hist.*, XIII, 13).

[2] Le premier âge ne chantait que des combats de monstres des miracles,etc.,le second célébrait les exploits des hommes.

[3] Voici les passages que Nitzsch, le plus ardent défenseur de l'unité de l'*Iliade*, considère et désigne comme interpolés dans les *Agones*; 1° le catalogue II, 484 à 779 et 816 à 877 (on voit par notre traduction qu'Otf. Müller n'hésite pas davantage à éliminer cette partie dont M. Aug. Mommsen,le frère du célèbre historien de Rome, a définitivement prouvé la non-authenticité dans le *Philologus*, V, 522-527) ; 2° le combat des dieux, XX, 64-74 et XXI, 385-514 ; 3° la Dolonie, X ; 4° le récit de Nestor, XI 664-762 ; 5° celui d'Agamemnon, XIX, 95-133 ; dans l'Odyssée, Nitzsch croit interpolé, ou XXIV, 1-204, ou la plus grande partie du XXIII[e] (297 jusqu'à la fin) et le XXIV[e] tout entier ; il rejette le chant d'Arès et d'Aphrodite (VIII, 266-369) et quelques morceaux plus petits (XI, 565-627, XIV, 462-506 et 508, XV, 226-56, XIX, 395-466).

Ce poète, qui vécut vers le commencement du huitième siècle, c'est-à-dire cinquante ans avant Arctinos, le premier des cycliques, composa l'*Odyssée* dans un âge fort avancé, — Nitzsch se rencontre ici avec Otf. Müller, — et d'après un plan original, il avait composé l'*Iliade* dans sa jeunesse, en s'appuyant sur un poème antérieur dont le sujet aurait été, non le *courroux d'Achille*, mais le *dessein de Zeus*, et en réunissant autour de cette base beaucoup de chants existants auxquels il donna un certain enchaînement, et qu'il plaça de façon à faire un récit continu, le tout au moyen de l'écriture, qui était parfaitement familière à la Grèce de cette époque, sinon pour transmettre des pensées aux contemporains ou à la postérité, du moins pour guider et soutenir les poètes dans leur composition ; car la destination de ces poèmes était toujours celle de la récitation aux fêtes publiques. Ces ouvrages d'Homère, les rhapsodes les avaient mutilés et altérés en les récitant au concours des fêtes publiques jusqu'à ce que Pisistrate, en faisant contrôler et collationner plusieurs exemplaires manuscrits, les fit écrire de nouveau pour leur donner la forme dans laquelle nous les possédons, amendée à la vérité

par les Alexandrins. Quant à une école d'Homérides, elle n'exista jamais dans le sens que donne Wolf à cette expression; elle se composait de rhapsodes qui récitaient des chants d'autrui, nullement de poètes originaux, quoique le peuple ignorant les prît souvent pour les auteurs des poèmes qu'ils débitaient[1]. Pour ce qui est des poèmes cycliques enfin, — Nitzsch les appelle des « rédactions littéraires destinées aux lecteurs qui désiraient s'instruire dans l'histoire légendaire ; » — ils ne servaient pas le plaisir, mais l'utilité : la forme n'avait donc aucun intérêt : on ne s'occupait que du sujet[2].

Qu'il y a loin de ce défenseur de l'unité d'Homère à l'idée qu'on s'en était faite avant Wolf! Rien ne prouve mieux que ce fait l'action immense de l'auteur des *Prolégomènes* : son adversaire le plus décidé aurait paru un critique révolutionnaire au dix-huitième siècle. Ainsi l'*Iliade* est un composé de petits poèmes qui se laissent reconnaître encore ; le metteur en œuvre a vécu à peine

[1] Bernhardy *Grundriss*, 3e éd., I, p. 285 et suiv.) sait très-bien concilier ces deux extrêmes : selon lui, « les rhapsodes mêlaient et fondaient les unes avec les autres diverses légendes qu'ils trouvaient déjà en forme de chants. Ce travail les obligeait souvent à mettre la main à l'œuvre eux-mêmes, et ils se voyaient obligés tantôt à abréger, tantôt à intercaler, tantôt même à suppléer par leur composition.

[2] Voy. *Sagenpoesie*. etc., p. 36, 40, 44, 55. On remarque combien ce jugement est opposé à celui de Welcker, qui voit dans le cycle des poèmes organiques et complets, nullement des parties d'épopées ou des épopées inachevées, réunies dans un but didactique.

deux cents ans avant Pisistrate ; les rhapsodes ont interpolé de mille manières cette œuvre du *rassembleur*! En vérité, n'était l'*Odyssée*, que Nitzsch suppose composée, non avec, mais d'après des poèmes antérieurs, Lachmann lui-même pourrait lui dire : Pourquoi nous disputer? ne sommes-nous pas d'accord? Il n'y a pas jusqu'au caractère de poète savant que Nitzsch ne prête à son Homère, qui devient ainsi à peu près le rédacteur, l'ordonnateur littéraire que voient en lui les partisans absolus de Wolf. Est-ce bien la peine, après cela, de combattre l'argumentation de Nitzsch sur l'unité? Et était-il besoin, après des concessions pareilles, de venir nous prouver longuement l'unité de l'*Iliade*, le caractère personnel du poète qui, selon Nitzsch, s'y trahit à chaque page, le code poétique enfin de cet Homère[1].

[1] Ce qui est propre à Homère, selon Nitzsch, ce qui constitue son caractère personnel, tel qu'il ressort de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, c'est : 1° la vie dramatique et le côté moral : 2° l'intérêt universel des sujets ; 3° la nature des comparaisons ; 4° l'habitude de tout mettre en action et de ne rien décrire ; 5° l'art de peindre des caractères ; 6° le caractère national de chacun de ses personnages principaux (Ulysse, Diomède, Achille, etc.) ; 7° sa sagesse sentencieuse ; 8° enfin la mesure dans le style. On est tenté de se demander si tout cela est sérieux. Quelle est celle de ces huit qualités qu'on ne retrouve pas dans le poème épique de tous les peuples et chez tout grand poète? Quant aux arguments sur l'unité de plan de l'*Iliade*, sur le choix évident des événements chantés qu'on y trouve, sur l'unité du motif dominant que Nitzsch oppose à Lachmann, nous y reviendrons tout à l'heure dans le texte. Faut-il reproduire la *poétique* (!) d'Homère que Nitzsch croit avoir trouvée et dont les lois sont : 1° d'opposer toujours des scènes et actions olympiques à des

Otfried Müller essaya de concilier la manière de voir de Nitzsch sur la personnalité d'Homère et l'unité des poèmes avec celle de Wolf et de Fréd. Schlegel sur leur caractère spontané et populaire. Longtemps avant de publier son *Histoire de la littérature grecque*, il avait eu occasion de se prononcer dans des articles de critique[1] sur cette grave question. On a vu sa thèse[2]. Les poèmes sont bien l'œuvre d'un seul poète, non pas à la vérité qu'il eût inventé le sujet ; mais en se nourrissant des traditions nationales, il les avait conçus tels à peu de chose près que nous les possédons. Ils furent dès lors aussi étendus qu'ils le sont maintenant, si nous en retranchons quelques additions postérieures et faciles à reconnaître, telles

scènes et actions humaines ; 2° de raconter comme successif ce qui est simultané ; 3° de mesurer les incidents (des légendes non troyennes) aux proportions de l'ensemble ; 4° d'introduire ces incidents, ou par le moyen des conversations, ou comme exemples, ou en décrivant des œuvres d'art, ou enfin par une Nekyia. Cet Homère-là avait évidemment suivi les leçons d'un professeur d'esthétique de l'université de Kiel. J'en dirai autant de celui d'Ulrici (*Gesch. der hellenischen Dichtkunst*, I, p. 162 à 305, et plus spécialement 218 à 269), chez lequel on trouve une singulière fusion, j'allais dire confusion, des idées les plus opposées. On ne peut que profondément regretter que tant de savoir, tant de talent soient si complétement obscurcis par l'esprit de système et le manque d'ordre. Personne n'a mieux compris le caractère populaire et national de la poésie homérique, et pourtant les conclusions de M. Ulrici sont aussi absolues que celles de Nitzsch en faveur d'un Homère savant et réfléchi.

[1] *Kleine Schriften*, I, p. 398 à 415, et 460 à 468.

[2] V. notre traduction, vol. I, chap. v.

que le *Catalogue des vaisseaux* et la *Dolonie*. Le poète prit pour sujet de l'un le *Courroux d'Achille*, de l'autre le *Retour d'Ulysse*. Ces poèmes ne furent cependant pas écrits et ils furent transmis verbalement. On les récitait dans leur ensemble aux jours de fête.

La raison principale qui fait que Müller s'élève contre la théorie *grossière et toute mécanique* de Wolf[1], c'est qu'il lui répugne de croire à la naissance fortuite et par assemblage d'une œuvre qui a une si complète unité. Avec infiniment de raison et beaucoup de bonheur, il combat toute la tendance *atomistique* du dix-huitième siècle pour lui opposer la manière de voir *organique* ou historique qui est propre au nôtre ; il ne veut pas admettre qu'un organisme tel que l'*Iliade* puisse être le résultat d'une agrégation accidentelle et n'avoir pas eu un germe unique qui contînt déjà toute son individualité. Rien de mieux ; mais cette merveilleuse unité — je ne parle pas de l'unité de ton, qui est aussi incontestable que facilement explicable — cette unité de plan est-elle bien réelle ? Et l'admirateur ne prête-t-il point à Homère un dessein que le poète ne soupçonnait peut-être pas, et qu'un œil non prévenu ne découvre que difficilement dans son poème ? Müller a essayé de prouver ce plan de l'*Iliade* : nous avouons n'avoir pas été convaincu. Si partisans que nous soyons de ceux

[1] Cauer (*Ueber die Urform einiger Rhapsodien der Ilias*, 1850, p. 4 à 5) a très bien défendu Wolf contre ce reproche d'O. Müller.

qui, dans une grande œuvre, au lieu de s'attacher aux détails, à une mélodie agréable ou à un épisode heureux, essayent de saisir l'idée générale et de la poursuivre, nous n'avons jamais pu trouver dans l'*Iliade* cette idée dominante, ce motif fondamental, cet intérêt centralisé sur une suite de complications et sur un seul personnage, tout ce plan savant, en un mot, qu'on veut bien y mettre, croyons-nous ; et il nous semble que des hommes de goût, antérieurs aux rédacteurs de Pisistrate, si l'on veut, pouvaient être aussi bien les auteurs de cette unité que Herder a pu, en réunissant et en ordonnant les romances isolées qui ont trait au Cid, donner une sorte de biographie poétique du Campéador où l'unité de ton, propre à la poésie populaire d'une époque, trompe sur l'unité du plan.

D'ailleurs le monde savant n'a point adopté, ni en deçà ni au delà du Rhin, la théorie d'Otfried Müller dans toute sa rigueur. Sans entrer dans la discussion de détail et sans rappeler que les parties les plus anciennes et les meilleures de l'*Iliade* sont précisément celles qui n'ont aucun rapport avec le *motif fondamental* [1], et que l'unité de l'*Odyssée* a été très sérieusement révoquée en doute de nos jours [2], n'y a-t-il pas une étrange contradiction à admettre un plan régulier de poèmes étendus, conçus, composés, transmis sans écriture, récités et écoutés en une seule fois ? Contradiction que Müller s'efforce vainement de rendre plausible, en représentant comme supérieure à tout ce que les modernes pourraient imaginer la puissance de mémoire des esprits jeunes et illettrés des Grecs au temps d'Homère, et en supposant à ce public primitif une capacité et une intensité d'attention qui nous paraissent dépasser la mesure des forces humaines.

Nous ne tenterons pas une réfutation en règle [1] : car nous ne nous sentons pas assez compétent dans la matière. La question de l'écriture doit être regardée comme une question ouverte [2] ; quant à la possibilité pour une intelligence primitive de concevoir et de composer des œuvres pareilles sans le secours de l'écriture, c'est là une question, non d'érudition ni d'argumentation, mais de supposition, d'appréciation, nous allions dire de psychologie. Il en est à peu près de même de la prétendue unité de plan de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. L'argument le plus spécieux de Müller pour cette unité sera toujours celui qu'il emprunte à Nitzsch [3] et qui est puisé

[1] V. Bonitz, l. c. p. 19 et suiv.

[2] Nous renvoyons, à cet égard, aux recherches de Köchly, qui essaie de démontrer que la *Télémachie* (*Od.*, I, v. 88, à IV), les *Erreurs d'Ulysse* (V à XIII, p. 187), et le *Retour à la maison* (*Od.* XIII à XXIV, v. 342) sont trois poèmes parfaitement complets et indépendants les uns des autres, et à celles de M. Kirchhoff dont nous parlerons plus loin.

[1] Cf. la critique de Franz Ritter, Wiener Jahrbücher der *Litteratur*, vol. 107, p. 115-143, et celle de Hartung, *Jahrbücher f. wiss. Kritik*, 1844, vol. 1, p. 364-384.

[2] V. notre note 2 à la p. 597.

[3] Conf. Nitzsch, *Sagenpoesie*, etc.. p. 36 à 58 et Welcker, *Ep. Cyclus*, I, p. 327 et suiv.

dans les sujets des poèmes cycliques. Aucun de ces poèmes, en effet, n'empiète sur les sujets de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, ce qui pourrait faire supposer l'existence antérieure de ces poèmes dans leur état et avec l'étendue actuels. Cependant d'un côté toutes les dates de la vie de Stasinos, d'Hagias, de Leschès et des autres poètes du cycle, à l'exception d'Arctinos, sont assez problématiques ; d'un autre côté leurs œuvres avaient déjà — Nitzsch est le premier à en convenir — un caractère si savant, qu'il n'est pas improbable que peu de temps avant eux un homme de goût ait réuni et soudé les uns aux autres les poèmes les plus en vogue de la muse populaire. Encore un coup, il y a là un dilemme inévitable : ou l'argumentation de Wolf sur l'ignorance de l'écriture — argumentation reprise et tempérée par O. Müller dans sa critique du système de Nitzsch [1] — est concluante, et alors l'intelligence humaine se refuse à croire à la possibilité d'une composition aussi étendue au moyen de la mémoire seule ; ou Nitzsch a raison de supposer que l'écriture était connue et usuelle à l'époque où naquirent ces poèmes, et alors on ne comprend pas que l'unité du plan n'éclate pas avec plus d'évidence à travers toutes les interpolations des rhapsodes, et Homère cesse d'être un poète original pour remplir simplement le rôle attribué jusqu'à présent aux diasceuastes de Pisistrate, à Zopyre d'Héraclée et à Orphée de Crotone ;

[1] V. *Kl. Schr*, I, p. 402 et suiv.

c'est un metteur en œuvre qui a vécu cinquante ans avant Arctinos, le premier des cycliques, le premier poète savant de l'antiquité. Même en écartant les interpolations les plus évidentes, telles que le *Catalogue* et la *Dolonie*, le reste des discordances s'explique-t-il, comme le veulent Müller et Bode, par la nature de l'épopée ? Peut-on voir là en réalité « un poète initié aux plus profonds secrets de la composition poétique ? »

Et pourtant c'est cette manière de voir, nous sommes bien obligé de l'avouer, qui a longtemps été aussi répandue en Allemagne que celle de Grote l'est en Angleterre, et qui jouit encore d'une grande faveur dans un certain camp philologique de l'Allemagne. Nous le constatons, ne fût-ce que pour opposer ce fait aux détracteurs d'Otf. Müller, qui considèrent ses travaux comme vieillis, son point de vue comme *dépassé*, et qui se refusent à reconnaître la haute influence dont il jouit encore [1].

[1] Un des derniers représentants du grand mouvement philologique qui s'est produit en Allemagne dans la première moitié de ce siècle, K. Lehrs, est jusqu'à sa fin resté fidèle à la théorie de l'unité. V. les belles pages ajoutées en appendice à l'ouvrage de son disciple, M. Ed. Kammer (*Die Einheit der Odyssee*, Leipzig 1873), qui tâche de prouver l'unité de l'Odyssée en combattant par des recherches minutieuses les conclusions des savants dont nous allons parler dans le texte. Nous trouvons dans le même camp un autre doyen de la philologie moderne, le Danois Madvig ; v. sa préface au livre de son élève F Nutzhorn, (*Die Entstehungsweise der Homerischen Gedichte*, 1869). Bergk aussi, dans ce grand torso, le 1[er] de sa *Griech. Litteraturgeschichte* (Berlin 1872) défend

Toutefois, il faut en convenir, la majorité des philologues compétents de l'Allemagne se sont aujourd'hui rendus aux évidences qu'ont fournies les recherches inaugurées par Lachmann dès les derniers ans de la vie de Müller. Ce disciple illustre de Wolf, plus que personne familiarisé avec la poésie nationale du moyen-âge, voulut faire servir à des conquêtes positives la méthode toute négative employée par le maître, [1] et prouver d'une manière presque péremptoire ce que celui-là n'avait fait que deviner [2]. Il décomposa l'*Iliade*, rejeta

l'unité des deux poèmes, mais il est chorizonte. En France, M. Léo Joubert, dans un article sur Homère (*Biographie* de Didot) est le savant qui a adopté le plus complétement la théorie de Müller.

[1] La critique de Wolf n'avait été que négative en effet. Il avait déclaré *impossible* le rétablissement, tenté depuis par Köchly, d'une *Iliade* antéaristarchique. Tout ce qu'il avait osé indiquer de positif, c'est que les quatre cents premiers vers du poème étaient un hymne à Apollon et que les douze cents vers de la Διομήδεος ἀριστείη formaient une petite épopée séparée.

[2] V. ses *Betrachtungen über Homers Ilias* dans les *Abhandl d. Berlin. Akad. d. W.*, 1837 et 1841, réunies par Moriz Haupt, Berlin 1847, 3e éd. 1874. Parmi les savants qui se sont ralliés à Lachmann, Lauer, son ami et disciple, (*Geschichte der homerischen Poesie*, Berlin 1850) occupe une place distinguée. Köchly a même tenté de donner une édition d'une *Iliade* épurée (Leipzig 1861), entreprise hasardée que l'auteur a rendu encore plus aventureuse en essayant de trouver dans Homère des systèmes de strophes. Toutefois Köchly a longtemps été, sans contredit, le représentant le plus distingué de l'école de Lachmann ; l'on peut même dire qu'à bien des égards, il a été supérieur au maître. V. *De Iliadis carminibus diss. VIII*, Zurich 1850-1859, *De Odyssea III*, Zurich 1862-1864. M. Jacob (*Uber die Entstehung der Ilias und der Odyssee*, Berlin 1856) a popularisé les idées de Lachmann.

hardiment comme apocryphes les sept derniers livres ainsi qu'une grande partie des dix premiers et crut retrouver dix-huit petits poèmes pareils aux *aventures* de la poésie populaire germanique, soudés plus tard par les diasceuastes de Pisistrate. Homère, d'après lui, n'est qu'un nom pour toute la poésie épique de l'Asie-Mineure, et ces poèmes héroïques qui, d'après les partisans d'un Homère unique, auraient précédé l'*Iliade* et l'*Odyssée*, ne sont que les éléments dont ces deux grands poèmes se composent. Peu de savants ont exercé une influence plus féconde que Lachmann, et ceux-là même qui contestent ses conclusions conviennent que ses travaux ont singulièrement servi la science philologique.

Lachmann s'était borné à l'étude de l'*Iliade*, mais bientôt il trouva des successeurs qui employèrent la même méthode rigoureuse et circonspecte pour attaquer aussi l'unité de l'*Odyssée*. Parmi ces disciples de Lachmann, personne n'a trouvé plus d'approbation que M. Kirchhoff, qui, abordant la question de la naissance de l'Odyssée dans toute son étendue, arriva à des résultats aussi concluants pour ce poème que ceux de Lachmann l'avaient été pour l'Iliade. En retraçant la composition de l'*Odyssée*, le savant professeur y distingue trois parties. La plus ancienne, le premier noyau du poème, est ce qu'il appelle le vieux Nostos d'Odysseus ; ce n'est pas une chanson populaire, mais l'œuvre d'un poète conscient de son art. Avant la première olympiade encore, un poète

de beaucoup inférieur à ce premier s'avisa de donner une suite au vieux Nostos et composa une grande partie de la seconde moitié de notre *Odyssée*. Enfin vers la 30e olympiade un inconnu entreprit la refonte de ces deux parties dans le but d'arrondir le poème, de lui donner une fin satisfaisante et d'y introduire quelques poésies plus anciennes. C'est ainsi que naquit l'*Odyssée* [1].

Avant de résumer les résultats aujourd'hui acquis à la science, il nous reste à exposer en deux mots la théorie de Grote, qui se place entre les opinions extrêmes [2]. C'est en effet, un éclectisme sagace que nous présente l'historien anglais, plutôt qu'une théorie nouvelle. Les arguments sérieux de tous les savants qui ont traité la question y ont trouvé leur place et y sont conciliés. C'est la méthode surtout de Grote qui est remarquable. Il veut qu'avant tout on sépare la question de la personnalité d'Homère de celle de l'unité des poèmes, qu'on examine ensuite les deux poèmes isolément. La question ainsi posée, il croit pouvoir affirmer, malgré certaines interpolations, l'unité de plan de l'*Odyssée*, révoquer en doute celle de l'*Iliade*. Pour-

[1] V. Kirchnoff, *Die Homerische Odyssee und ihre Entstehung*, Berlin 1859, 2e éd., 1879. Malgré les attaques passionnées de M. Düntzer (*Kirchhoff, Köchly und die Odyssee* Köln 1872; v. aussi *Die homerischen Fragen*, Leipzig 1874), et les critiques détaillées de M. Kammer (dans l'ouvrage déjà cité), on peut dire que la plupart des philologues allemands ont adopté les conclusions de M. Kirchhoff.

[2] Grote, *History of Greece*, III, p. 160 à 279, et plus particulièrement p. 240 à 255.

tant il admet, avec Hermann, une *Achilléide* primitive dont on trouverait les restes dans quatorze chants du poème (I, VIII, XI à XXII). Il convient, d'un autre côté, que les deux derniers livres sont évidemment ajoutés après coup, et que les huit autres (II à VII, IX et X) contiennent des fragments de poèmes qui ont fait de l'*Achilléide* une *Iliade*. Tous ces poèmes furent conçus et composés sans le secours de l'écriture, probablement à la date que donne Hérodote, c'est-à-dire au neuvième siècle avant l'ère chrétienne; ils ne furent écrits que vers 650, près de cent cinquante ans après l'introduction des olympiades, près de cent ans avant Pisistrate. — Quant à la seconde question, celle de la personnalité d'Homère, Grote, fidèle à sa réserve peut-être exagérée, n'ose se prononcer; il penche cependant vers l'idée d'une école ou d'une tribu d'homérides dont les productions seraient ce qu'on appelle les *œuvres d'Homère*, et où « l'individualité de chaque membre aurait été fondue dans le nom et la gloire de leur divin ou demi-divin éponyme. » [1]

[1] L'unité de l'auteur est encore défendue par quelques savants anglais, notamment par M. Gladstone (*Homer and the Homeric Age*, 3 vols. 1858, *Inventus Mundi* 1869, et beaucoup de petits articles dans la *Contemporary* et dans le *Nineteenth Century*. Mais on peut dire que la plupart des philologues et des amateurs approuvent aujourd'hui la manière de voir de Grote. Le dernier historien de la littérature grecque, M. Mahaffy, *History of Classical Greek Literature*, vol. I, p. 46-84) en accepte au moins les traits principaux. Il sépare l'*Iliade* de l'*Odyssée*, comme Grote, il adopte son *Achilléide*;

On le voit, au milieu de toutes ces divergences d'opinions, deux points ressortent cependant comme à peu près incontestés, c'est l'existence, vers le neuvième siècle, d'un grand poète chef d'école, et auteur du noyau de l'*Iliade* actuelle ; c'est le caractère populaire de la poésie épique de ce siècle, faite pour être récitée et écoutée, non pour être lue.

L'accord semble aussi sur le point de s'établir au sujet des deux autres questions qu'il nous reste à examiner : ce poète est-il également l'auteur de l'*Odyssée* (ou des poèmes qui composent l'*Odyssée*)? Quelle est sa patrie ?

Presque tout le monde, en effet, est aujourd'hui *chorizonte*, c'est-à-dire attribue les deux poèmes à des auteurs différents. Nitzsch, après avoir été longtemps partisan très-prononcé et très-réfléchi de cette manière de voir déjà adoptée par des critiques anciens [1], est revenu dans ses derniers ouvrages à l'idée d'unité des deux poèmes [2], et Otf.

cependant, il ne la croit pas amplifiée par une seule épopée, l'*Iliade* mais par plusieurs *lais* distincts. Quant à l'unité de l'Odyssée, M. Mahaffy reconnaît qu'après les travaux de M. Kirchhoff, elle ne peut plus être soutenue, il croit que Grote se serait rendu lui-même aux évidences de ce critique sagace. Une autre théorie a été récemment proposée en Angleterre par M. Geddes (*The Problem of the Homeric Poems*, 1879). Il divise notre Iliade en deux poèmes originaux, comme Grote ; il est chorizonte, comme lui, mais il trace la ligne de séparation autrement que le grand historien. L'*Achilléide*, d'après son opinion, est l'œuvre d'un poète plus ancien, mais l'*Iliade* est composée par l'auteur de l'Odyssée, c'est-à-dire par Homère lui-même.

[1] Par Xénon et par Hellanicos.

[2] *Sagenpoesie*, etc., p. 293 et suiv. *Beitr. Zur Gesch. d. epischen Poesie der Griechen*. Leipzig 1862 (notamment p. 452). Il faut nommer aussi parmi ceux qui croient à l'identité de l'auteur de l'*Iliade* et celui de l'*Odyssée* M. Ulrici (*Gesch. der hellen. Dichtk.*, I, p. 290 et suiv.).

Müller s'est également prononcé dans ce sens, avec tant de mollesse, cependant, et tant d'atermoiements, que sa défense ressemble plus à une retraite honorable qu'à une soutenance sérieuse. Pour expliquer la différence très marquée entre les mœurs, les idées religieuses, la morale et les légendes des deux poèmes, qu'imagine-t-il, en effet? L'hypothèse au moins forcée, et déjà imaginée en partie par Longin, « que, après avoir fait l'*Iliade* dans la maturité de sa jeunesse, Homère aurait communiqué, dans sa vieillesse, à un élève initié le plan depuis longtemps conçu de l'*Odyssée*, et qu'il lui en aurait confié l'exécution [1]. » Otf. Müller est donc resté complétement isolé avec cette conjecture, et on peut dire que la différence des deux auteurs est aujourd'hui reconnue comme un fait par la très grande majorité des philologues dont la décision a quelque autorité [2].

[1] V. notre traduction, II, p. 126. Franz Ritter l. c. p. 131, ne prend pas davantage au sérieux cette étrange hypothèse d'Otf. Müller, et M. Duncker lui-même, qui a tacitement adopté toutes les idées de Müller sur la question, n'a pas osé le suivre jusque-là et se prononcer sur l'identité des deux auteurs (V. *Geschichte der Griechen*, I, p. 292). Bäumlein également, quoi qu'il penche pour l'idée de Müller, ne veut pas trancher la question. *Homeri opera, Comm. de Homero* p. XXXVII.

[2] En France, depuis la brillante argumentation de Benjamin Constant (*De la Religion*, III, p. 409-438), les sommités de la science, parmi elles Fauriel et M. Guigniaut, se sont

On a dû abandonner aussi l'opinion d'Otfried Müller sur la patrie d'Homère, opinion émise avec une grande sagacité et qui fit sensation, parce qu'elle paraissait concilier de la façon la plus naturelle les traditions contradictoires des anciens et le caractère si prononcé des poèmes. Elle a été écartée par l'argumentation de Sengebusch [1]. Ce savant, après avoir étudié tous les renseignements sur les différentes villes qui s'attribuent l'honneur d'avoir donné le jour à Homère, ainsi que ceux sur l'époque de son activité qui varient entre 1075 et 625 avant J.-C., réunit les deux classes de renseignements dans un tableau chronologique et nous montre ainsi la relation surprenante qui existe entre ces deux classes. Nous voyons, en effet, que

énergiquement prononcées dans ce sens ; en Angleterre, depuis Payne-Knight jusqu'à Grote (*l. c.*, II, p. 256 à 258) presque tous les savants ont été chorizontes. On me permettra de ne pas tenir compte du livre étrange de M. Gladstone, dont l'autorité est plus grande en matière financière et théologique qu'en philologie. En Allemagne enfin, les prédécesseurs et les contemporains d'Otf. Müller, Hermann, Böttiger, Niebuhr, Böckh, Welcker, Dissen, Bode, croyaient tous à deux auteurs différents, et depuis Müller cette opinion n'a pas cessé de gagner des adhérents, non-seulement parmi les élèves de Lachmann, ce qui va de soi, mais même parmi les partisans de l'unité de plan dans les deux poèmes. V. J. A Hartung (*Jahrb. für wissensch. Kritik*, Berlin, 1844, p. 376); Bernhardy (*Grundriss*, deuxième édition, II, p. 118) ; J. F. Lauer (*Gesch. der Homer. Poesie*, Berlin, 1851), qui va même jusqu'à attribuer l'*Iliade* aux Homérides de Chios, l'*Odyssée* aux Créophyliens de Samos (*sic*) ; Imm. Bekker (*Carmina homerica*. 1858, et *Homerische Blätter*, 1863), etc.

[1] *Jahn's Jahrbücher*, vol. 67, p. 241-269, 362-416, 609-644, et *Hom. Diss.* II, notamment p. 77 et suiv.

la source qui donne la plus ancienne date, donne en même temps Athènes pour la patrie du poète ; ensuite sa patrie semble passer en Asie Mineure, et là, plus les dates deviennent récentes, plus elle voyage, pour ainsi dire, du nord vers le sud. Sengebusch tira de ces données la conclusion, adoptée depuis par un grand nombre de philologues allemands, que toutes ces dates n'indiquent pour nous autre chose que les époques où naquit la poésie homérique dans les villes mentionnées.

Il est, toutefois, certain que les poèmes existaient déjà dans leur forme actuelle au huitième siècle, temps où Arctinos composa ses deux épopées [1], et rien ne nous empêche de placer leur consolidation avec Hérodote quatre siècles avant lui-même, et avec Otfried Müller quelques générations après la colonisation ionienne, c'est-à-dire, vers 800 avant J.-C.

Quant à la date de 1100 à 1030 que donnent d'autres savants, elle est surtout appuyée sur la langue des poèmes et sur le silence que le poète garde sur le grand événement du retour des Héraclides. La langue d'Homère, dit-on, est antérieure à la séparation du grec en quatre dialectes principaux, puisque tous les quatre s'y trouvent réunis : mais Welcker l'avait déjà dit [2], et on l'a répété depuis [3], la langue d'Homère est non une langue

[1] V. Welcker, *Ep. Cyclus*, vol. II, p. 169-236.
[2] Welcker *Epischer Cyclus*, I, p. 194.
[3] Entre autres M. Hartung dans les *Jahrb. für wissensch Kritik*.Berlin, 1844, vol I, p. 372. V. aussi M. G. Curtius,

populaire et parlée, mais une langue poétique et presque littéraire. Il semble difficile qu'une langue usuelle ait jamais pu conserver l'étonnante variété de formes que l'on trouve chez Homère; une langue parlée marque bientôt sa préférence pour certaines formes et renonce aux autres : la différence de l'arabe parlé et de l'arabe littéraire consiste, dit-on, dans la richesse grammaticale de ce dernier, dans la pauvreté du premier. Il en est de même de la langue de Dante : son *volgare illustre e aulico* n'est autre qu'une langue de poète, qui adopte les idiotismes de tous les dialectes parlés; on compte dans Dante jusqu'à cinq formes différentes de certains mots. Il semble impossible qu'une langue épique de ce genre — et celle d'Homère a la même richesse — ait jamais pu être une langue généralement parlée dans un pays.

Comment expliquer d'ailleurs cette fréquente intervention miraculeuse des dieux, la comparaison répétée de la force des hommes d'autrefois avec la faiblesse de la génération actuelle, la perfection admirable des poèmes, qui suppose une longue culture préalable, ces milles contes de marins que nous trouvons dans l'*Odyssée*, et que les voyages des colons peuvent seuls avoir enfantés, comment expliquer tout cela, si ces poè-

Erläuterungen zur griech. Schulgrammatik, 2e éd. 1870, p. 42, et *Studien zur griech. u. lat. Gramm.*, vol. IV, p. 482 à 490, et M. Leskien, dans *Fleckeisen's Jahrbücher*, vol. 93, p. 2 et 7, et dans *Curtius' Studien*, vol. II, p. 67 et suiv.

mes avaient été composés cinquante ou soixante ans après les événements qu'ils rapportent? Le silence du poète sur le retour des Héraclides serait en effet un argument bien grave, si l'on admettait avec Thiersch[1] que les auteurs des poèmes vécurent et chantèrent sur le continent grec; ce silence s'explique très naturellement chez un Ionien de Smyrne, qui rapporte les traditions locales, et qui ne connaît de l'Europe que l'état actuel, nullement les événements qui l'ont amené, et dont le souvenir ne vivait guère que sur les lieux. Sera-t-il permis au traducteur et à l'interprète des opinions d'autrui de présenter une solution qui n'a d'autre mérite que de donner une place à tous les points définitivement acquis par une controverse de quatre-vingt-dix ans, de ne tenir compte des hypothèses et des probabilités qu'autant qu'elle ne heurtent pas le jugement général que tous les lecteurs cultivés se sont formé des poèmes? Voici à peu près ce qu'il dirait.

Pendant des siècles (1200 à 900) les rhapsodes grecs chantaient des ballades héroïques κλέα ἀνδρῶν qu'ils composaient eux-mêmes ou qu'ils apprenaient, soit de leur chef, soit de leurs camarades. Deux cents ans environ après le retour des Héraclides et au moment où les côtes de l'Asie Mineure se couvraient de colonies (900 à 800), un de ces rhapsodes, peut-être Smyrnéen d'origine ionienne et poète de génie, conçut l'idée audacieuse

[1] *Ueber das Zeitalter und das Vaterland Homer's*. Halberstadt, 1824, 2e éd. 1832.

de composer tout un poème non plus de trois cents ou cinq cents vers, comme les ballades qu'on avait chantées jusque-là, mais de cinq mille ou six mille, et d'y réunir tout un groupe de légendes. Cela était possible sans le secours de l'écriture à une mémoire robuste comme celle de ces temps, et une après-midi suffisait pour débiter le poème entier. L'entreprise réussit à telle point qu'elle obscurcit toutes les productions antérieures, et que les poètes ioniens du siècle qui subirent cette impulsion et suivirent cet exemple, les auteurs de la *Petite Iliade* [1], de la *Télémachie*, de la *Rentrée* et des *Erreurs d'Ulysse,* attribuèrent leurs œuvres à ce grand poète, afin de leur assurer un meilleur accueil, et parce que comme les poètes et les chroniqueurs de la première moitié du moyen âge, ils n'attachaient aucune importance à la gloire d'auteur.

Ces *poèmes d'Homère*, qui bientôt, du temps de Lycurgue, passèrent sur le continent grec ne furent donc autre chose que les *poèmes du neuvième siècle*, une de ces époques favorisées où une inspiration commune semble animer toute une génération, et que le monde moderne a vu renaître, dans des conditions bien plus difficiles, au milieu d'une civilisation bien plus avancée et plus compliquée, à la fin du seizième siècle, en Espagne et en Angleterre, dans les poètes qui se groupent

[1] C'est-à-dire les chants II à VII de l'*Iliade* actuelle, qu'il ne faut pas confondre avec la *petite Iliade* du cyclique Leschès.

autour de Caldéron et de Shakespeare, et dont les œuvres portent un cachet de famille qui efface presque complètement l'individualité de chacun d'eux.

Cependant l'inspiration allait bientôt se ralentissant et une de ces générations de poètes, moins inspirés et plus savants, qui succèdent d'ordinaire aux époques d'un grand essor, se mit à réunir en deux groupes ce qui, dans les poèmes du grand siècle, se rapportait au cycle de la lutte devant Troie (ἀριστείαι), et ce qui avait trait au cycle du Retour du Siège (νόστοι), à en souder légèrement les diverses parties, à leur donner un ordre chronologique suffisant, enfin à les fixer par écrit. En même temps ils se mirent à les imiter et à les compléter par de nouveaux poèmes. Telle fut l'œuvre des Cycliques. Celle de Pisistrate [1] fut de faire faire cent ans plus tard une nouvelle copie des deux épopées que le peu d'usage de l'écriture et l'habitude des rhapsodes d'en détacher des morceaux pour les réciter aux festins avaient de nouveau morcelées, et dont il n'existait plus qu'un très petit nombre de manuscrits primitifs.

[1] Quant à Pisistrate (ou à Solon) et son ordre de chanter désormais les poèmes d'Homère. ἐξ ὑποβολῆς ou ἐξ ὑπολήψεως, Nitzsch accepte (*Sagenpoesie*, p. 416) l'interprétation de Müller pour le terme ἐξ ὑπολήψεως, « se succédant dans l'ordre réel du poème » ; il croit que le sens vrai de l'autre est « d'après prescription ». G. Hermann (*Opuscula*, vol. V. p. 300 à 311) explique ἐξ ὑποβολῆς, « se fondant sur un texte écrit ». D'autres ont suivi l'opinion de Müller.

B.

HÉSIODE.

EXCURSUS AU CHAPITRE VIII.

La personnalité d'Hésiode n'a pas été moins mise en question que celle d'Homère par la critique moderne ; et ici encore c'est une sorte de réaction contre le scepticisme des premières années du siècle qui se manifeste chez Otf. Müller. L'histoire de cette controverse n'a point encore été faite, que nous sachions, et nous croyons utile d'indiquer sommairement les principales solutions qu'on a données de ce problème ardu, un rapide aperçu des diverses opinions qui se sont combattues depuis près de quatre-vingts ans. Les matériaux de cette notice nous ont été fournis par notre ami M. Reinhold Dezeimeris, un des érudits les plus sagaces et les plus autorisés qui se cachent en province.

Quelques années avant la publication de ses fameux *Prolégomènes*, Fr. Aug. Wolf, dans une édition de la *Théogonie* (1783-1784), résumait en deux pages substantielles ses idées générales sur l'authenticité du texte des poésies d'Homère et d'Hésiode. Il exposait combien ces œuvres, durant toute la période antérieure à l'usage de l'écriture, avaient dû souffrir de modifications de la part de rhapsodes à la fois récitateurs et poètes, et, s'arrêtant spécialement alors à la *Théogonie*, il y voyait un défaut de suite, une inégalité de style qui ne lui permettaient pas d'admettre que le poème nous fut parvenu dans la forme de sa primitive composition. Il faisait remarquer d'ailleurs que cet ouvrage, par son sujet même, consistant entièrement en expositions de mythes, objets de la plupart des poésies de la même époque, avait dû se prêter d'une façon toute particulière à des adjonctions et, par suite, à des retranchements. L'illustre critique pensait que c'était aux temps des plus anciens rhapsodes que l'on devait faire remonter les interpolations de la *Théogonie*, et il ajoutait que l'on ne peut songer, de nos jours, à rendre au poème sa forme primitive [1].

A la suite des remarques de Wolf [2], le célèbre Heyne, qui déjà [3] avait signalé la *Théogonie* comme un recueil de poèmes divers, rassemblés avec assez peu d'ordre, soit par Hésiode, soit par un autre auteur, constatait diverses interpolations de notre texte, et retrouvait dans l'ensemble du prologue trois petits exordes différents ajoutés les uns aux autres et ayant souffert eux-mêmes des interpolations.

Douze ans après la publication du modeste volume de Wolf où ces théories étaient exposées, parurent ses *Prolégomènes* sur Homère. Les mêmes idées y sont développées, et on sait avec quel

[1] *Théog.*, éd. de 1783-1784, p. 56-58.
[2] *Ibid.*, p. 143 et suiv.
[3] Dans les *Comment. Soc. scient. Gœtting.* 1779.

talent. Seulement cette fois les remarques isolées et presque timides de l'auteur sont devenues des assertions vigoureuses formant la base de tout un système nouveau de critique littéraire appliquée à l'antiquité. Les *Prolégomènes* de Wolf ne traitaient point spécialement des vicissitudes probables ou possibles des œuvres d'Hésiode ; mais, comme il arrive toujours, leur influence, qui devait en somme produire des résultats excellents pour la critique en général donna aussi naissance à des exagérations malheureuses sur ce sujet. Le succès des *Prolégomènes* devait rendre singulièrement tentante l'application des procédés de la critique nouvelle aux œuvres du poète le plus voisin d'Homère. Aussi la question, laissée à peu près intacte par Wolf, séduisit de nombreux savants, et ce fut tout d'abord la *Théogonie* qui exerça leur sagacité.

Le célèbre God. Hermann, dans sa lettre à Ilgen, publiée en tête des Hymnes homériques (1806), fut un des premiers à développer les théories de Wolf dans leur application aux poésies hésiodiques ; mais déjà moins retenu que l'auteur des *Prolégomènes*, il ne crut pas que la critique fût impuissante à discerner le texte original des additions postérieures. Il eut recours à une hypothèse analogue à celle qu'il mit aussi en avant pour Homère, et admettant l'existence d'une *Théogonie* primitive d'Hésiode, il supposait que d'autres poètes en avaient modifié le texte soit par des retranchements, soit par des additions, selon le but que chacun d'eux se proposait, et il affirmait

que, par une singulière bonne fortune, nous nous trouvons posséder dans le texte connu et pour quelques passages, la rédaction ancienne et celle des interpolateurs. Pour expliquer cette singulière circonstance, il admettait que les scribes, ayant sous les yeux ces diverses recensions, et s'apercevant qu'en beaucoup d'endroits elles concordaient entre elles, s'étaient avisés, pour s'éviter du travail, de les copier les unes après les autres, en n'ayant soin de n'écrire qu'une seule fois les passages semblables qui s'y trouvaient répétés. Il résultait, selon lui, de ce travail que çà et là des passages soit du poète primitif, soit de ses interpolateurs, furent anéantis lorsque les textes n'offraient entre eux que peu de différence. C'est ainsi qu'Hermann, avec une habileté et une sagacité incontestables, expliquait l'état du texte actuel, et, comme exemple à l'appui de son argumentation, appliquant le scalpel de la critique au proème de l'ouvrage, il en extrayait sept exordes différents qui, selon lui, montraient d'une façon non équivoque que, dans tout le poème, on devait retrouver les traces d'un nombre au moins égal de diverses recensions [1].

La réputation de God. Hermann était grande dès cette époque, aussi eut-il bientôt de nombreux imitateurs ; l'un des plus distingués, Thiersch, dans un mémoire qui date de 1811 [2], chercha à prou-

[1] *Homeri hymni et Epigr.*, Lips. 1806, p. XI-XIX.
[2] Publié dans les *Denkschr. der Bayer. Akad. für* 1813, Bd. IV, München, 1814.

ver que ce qu'Hermann avait vu dans le proème, on pouvait aisément le voir dans les diverses parties de la *Théogonie*, où il ne trouvait en somme que les membres épars non pas d'un poète, mais de poètes nombreux, réunion assez informe, n'ayant d'autre but que d'offrir un simple catalogue des dieux et une histoire de leurs actions[1].

On voit combien ces doctrines tendaient vite à devenir excessives. Un homme de génie et un savant distingué s'y opposèrent. Otf. Müller, en donnant une analyse intelligente du poème[2], montra le but et le plan du poète, et rendit la vie à celui-ci. Mützell[3], par une étude approfondie et exacte des éditions, des manuscrits, des citations conservées par les grammairiens et les auteurs anciens[4], retraça les vicissitudes probables du texte

[1] *L. c.*, p. 22-25.

[2] Voy. notre traduction, II, p. 183 et suiv. — En 1835, à Paris, M. Guigniault, dans une remarquable exposition du poème en faisait ressortir l'unité primitive de conception et de composition. Voir aussi l'article *Hésiode*, dû à la plume de M. Guignault, dans la *Biographie* de Didot.

[3] *De emendatione Theogoniæ lib. tres.* Lipsiæ, 1833. Profitons de cette occasion pour relever une erreur qui, du livre de Mützell, pourrait passer dans beaucoup d'autres. Ce savant a pris pour l'édition d'Hésiode de Bâle, 1544, une édition de Bâle, sans date, reproduisant la préface datée de 1544, mais réellement postérieure de plusieurs années et bien préférable de texte. Le travail de Mützell sur cette édition est exact, mais il n'est en rien applicable à la véritable édition de 1544, dont le dépouillement critique est encore à faire.

[4] Mützell (p. 366 et suiv.) fit voir que la théorie d'Hermann sur les recensions du prologue n'était nullement applicable au corps du poème, attendu que tout porte à croire que ce prologue n'était pas originairement placé en tête de la Théogonie;

qui nous est parvenu, ou indiqua du moins comment on devait chercher à les découvrir. Avec Müller, l'Allemagne montra jusqu'où allait son intuition, son sens intime de l'antiquité; avec Mützell elle fit voir quelle était sa patience, et sur quels travaux de détails elle établissait ses vues d'ensemble. Malheureusement la critique allemande ne voulut pas se contenter de ces qualités solides, et trop souvent encore, après les travaux de Müller et de Mützell, elle se livra aux spéculations d'un prétendu sens esthétique[1] changeant avec chaque auteur, et par conséquent faillible comme chacun. Oubliant trop que ce qui la choquait à tout instant dans ces antiques poèmes, ne prouvait au fond qu'une chose, à savoir que leur auteur ne pouvait avoir dans l'esprit cette rectitude de goût, ni

il montre que les plus anciens grammairiens ne semblent pas l'avoir trouvé à cette place, et y voit un recueil fait par les Alexandrins des divers prologues d'Hésiode, recueil qui se trouvant ordinairement en tête des copies des œuvres de ce poète, s'est peu à peu incorporé à la *Théogonie* qui le suivait immédiatement. On voit que sur ce point les recherches de Mützell aboutissaient à un résultat qui ressemble beaucoup à l'ingénieuse conjecture d'Otf. Müller.

[1] Nous ne parlons pas ici des lettres d'Hermann et de Creuzer sur Homère et Hésiode. Grâce à Müller et aux savants de son école, ces théories excessives, qui font des deux poètes les interprètes de tout un antique système religieux et philosophique dont ils auraient rapporté machinalement les doctrines sans même les comprendre, ces théories, disons-nous, semblent abandonnées maintenant en Allemagne, où l'on comprend mieux que, si le sens mythologique et historique est précieux, il n'a de valeur qu'autant qu'il s'appuie sur des faits constants, sa mission étant d'expliquer le connu, et nullement d'imaginer le possible.

cette mesure dont les chefs-d'œuvre des siècles postérieurs ont fait des règles absolues, elle a taxé d'interpolation tout ce qui lui paraissait sortir d'un plan précis ou excéder les proportions d'un tout déterminé. C'est ainsi que Soetbeer,[1] en développant une idée de Gruppe divise la *Théogonie* en strophes de cinq vers, et la réduit ainsi presque au quart de son étendue; cependant Gruppe étudiant la question à nouveau dans une dissertation plus ingénieuse que solide, écrite par lui-même,[2] modifie sa thèse, et veut trouver le vrai texte du poème dans les parties qui s'y trouvent réduisibles en strophes, non plus de cinq vers, mais de trois, réduisant ainsi le poème à la neuvième partie du texte connu. Enfin G. Hermann reprend[3] cette thèse à son tour et revient aux strophes de cinq vers, tandis que Köchly[4] s'arrête aux strophes de trois. C'est un peu, on le sent, de la critique à volonté, et il est fort regrettable de voir tant de science dépensée pour élever des édifices aussi fragiles.

[1] *Versuch die Urform die Hesiodeischen Theogonie nachzuweisen*, Berlin, 1837.

[2] *Ueber die Theogonie des Hesiod*, etc., Berlin, 1841.

[3] *De Hesiodi Theogoniæ forma antiquissima*, Lipsiæ, 1844.

[4] *De diversis Hesiodeæ Theogoniæ partibus*, Turici, 1860, aux pages 16 et 17 de cette dissertation. Köchly décrit le plan de la *Théogonie* primitive et indique les passages conservés qui lui paraissent authentiques. — Köchly, après Gruppe, croit trouver dans les strophes de trois vers le texte primitif, et dans les strophes de cinq vers une amplification des premières.

Mais avec Göttling[1], M. Gerhardt[2], M. Petersen[3], et surtout avec le savant Schömann[4], à qui les études sur l'antiquité doivent de si excellents travaux, l'Allemagne a semblé oublier un peu ses fantaisies excessives pour revenir à une critique scrupuleuse et sensée qui s'appuie sur des documents réels et sur la connaissance véritable de l'antiquité[5].

[1] Dans ses deux éditions d'Hésiode 1831 et 1843.

[2] D'abord dans un excellent travail, *Ueber die Hesiodische Theogonie*, Berlin, 1856, où il a distingué, en critique aussi savant qu'ingénieux, les diverses parties dont la *Thégonie* est composée, ensuite pour rendre l'ensemble de ses remarques plus facile à saisir, dans une édition du texte même du poème (1856), où il a indiqué par des caractères divers les parties les plus anciennes du poème et des interpolations subséquentes.

[3] Dans *Ursprung und Alter der Hesiodeischen Theogonie*, Hamburg, 1862, où il fait remonter à la date traditionnelle la rédaction de la *Théogonie* d'Hésiode, assemblage de poèmes antérieurs que Schömann voudrait rapprocher jusqu'aux temps de Pisistrate.

[4] Dans de nombreuses et très-intéressantes dissertations publiées à Greifswalde de 1842 à 1854 (réunies dans le deuxième volume des *Opuscula academica* de ce savant. Berlin, 1857), dont la substance est reproduite dans l'ouvrage intitulé: *Die Hesiodische Theogonie*, Berlin, 1868. V. aussi l'introduction à son édition critique : *Hesiodi quæ feruntur carminum reliquiæ*. Berlin 1869.

[5] Ici il faut citer encore plusieurs ouvrages d'un jeune savant, M. Flach; *Die Hesiodische Theogonie mit Prolegomena* (où il étudie l'hiatus et le digamma) Berlin 1873; *das System der hesiodischen Kosmogonie*, Leipzig, 1874; *Zum Leben Hesiodes* dans le *Hermes*, vol. VIII, p. 457 à 467. M. Flach regarde la *Théogonie* comme un exposé philosophique individuel, mais qui repose sur la large base de la croyance populaire.

Il faut avouer cependant que cette critique n'est pas favorable aux opinions de Müller sur la personnalité du poète et sur l'unité de la *Théogonie*. Schömann, ainsi que la grande majorité des critiques allemands[1], se refuse à voir, dans la *Théogonie* que nous avons, une œuvre originale d'Hésiode. Il émet l'opinion que les *Travaux et Jours* sont l'œuvre d'un seul auteur, tandis que la *Théogonie* ne serait, d'après lui, que l'œuvre d'un dernier rassembleur de poésies diverses sur l'origine des dieux; et il n'est pas seul à n'y voir qu'une compilation de poésies que ce poète ou tout autre aurait rassemblées pour en faire une sorte de manuel religieux. D'autres savants admettent bien à la rigueur un poème primitif dont Hésiode pourrait avoir été l'auteur, mais ils veulent qu'il ait ensuite été retouché, modifié et changé par d'au-

[1] Bernhardy par exemple, *Grundriss*, etc., vol. I, p. 339. Aussi ne faut-il pas s'étonner si F. Ritter (*Wiener Jahrbücher der Litteratur*, Band CVII, 1844, p. 136 et suiv.) combat assez vivement O. Müller, surtout sur le point de l'identité du poète de la *Théogonie* et de celui des *Œuvres et Jours*; sur le prétendu *ordre* de la *Théogonie* où, au contraire de Müller, il ne voit que le désordre d'un ramassis fortuit de poèmes; sur l'unité des *Travaux et Jours*, qui lui paraît on ne peut plus incontestable, etc. Je ne parle pas du détail qu'il m'est défendu d'aborder dans ces pages, mais M. Ritter n'admet pas que le frère de Persès soit le poète lui-même, il élague toute la partie sur la navigation, comme ne s'adressant plus à Persès, etc. — En Angleterre, M. James Davies (*Hesiod and* Theognis, Edinburgh and London, 1873) s'est prononcé récemment pour l'Hésiode individuel et pour l'identité du poète de la Théogonie et de celui des *Œuvres et Jours*.

tres poètes, selon les circonstances et les localités En somme, beaucoup de négations, une infinité de conjectures ingénieuses et d'observations utiles, mais peu de résultats solidement acquis et reconnus par l'ensemble des savants; trop d'esprit de système, presque trop de science et pas assez de vues d'ensemble, tel est à nos yeux l'impression qui doit ressortir des nombreux travaux de la philologie allemande sur la *Théogonie* d'Hésiode.

Les nombreuses dissertations qui, depuis Wolf, ont eu pour objet les autres œuvres du poète d'Ascra, n'aboutissent guère à des conclusions plus explicites. Le premier qui, après Thiersch, ait entrepris de battre en brèche l'authenticité relative du texte des *Travaux et Jours*, fut Twesten, dans une dissertation[1] qui, peut-être, a été plus louée que lue. La déplorable tendance qui consiste à appliquer les règles du goût et de la composition modernes aux œuvres de la civilisation grecque naissante, et à les juger d'une manière absolue a, ce nous semble, très souvent égaré Twesten. Que dire du savant et regrettable K. Lehrs, qui, dans ses

[1] *Commentatio critica de Hesiodi carmine quod inscribitur Opera et Dies*, Kiliæ, 1814. Les épithètes élogieuses que Wolf a accordées à cette dissertation (*Scutum Herculis* ed. Ranke, p. 80), sans être de tout point imméritées, avaient besoin, ce nous semble, de quelque correctif, et Wolf a peut-être jugé avec un peu de partialité un de ses admirateurs et de ses premiers disciples. Les arguments mis en avant par Twesten sont ordinairement loin d'avoir la force de ceux que le maître avait si habilement employés dans les *Prolégomènes*.

Quæstiones epicæ[1], qui renferment tant de bonnes observations, soutient cette singulière thèse, que la plupart des vers des *Travaux et Jours* n'ont entre eux aucun lien de sens, et ne se trouvent rapprochés les uns des autres que parce qu'ils renferment des mots analogues ou des assonances de syllabes semblables! Avec de pareilles théories, jointes à l'exagération du procédé de critique de Twesten, on ne voit pas où pourraient s'arrêter les conjectures. La sagacité, lorsqu'elle est ainsi uniquement destructive, n'est plus que de l'audace, et l'esprit de critique dont notre siècle est si justement jaloux serait bien peu de chose, en vérité, s'il consistait uniquement à supprimer tout ce qui, dans le passé, ne lui paraîtrait pas suffisamment clair et conforme aux principes reçus de la composition littéraire.

C'est au moment même où l'Allemagne nous offrait le spectacle de ces tentatives hasardeuses que Müller, dans ses admirables comptes-rendus critiques, vint éloquemment démontrer que, pour lire et comprendre les auteurs anciens, il faut ne jamais perdre de vue le but dans lequel chacun d'eux écrivait, s'assimiler ses pensées, s'initier à sa manière, vivre pour ainsi dire de sa vie et dans son temps, sans quoi tout devient incompréhensible. Vouloir étudier les *Travaux et Jours* comme un poème didactique, en y cherchant un plan susceptible de résister à la critique littéraire de nos

[1] Regimonti Prussorum, 1837.

jours, c'est se condamner d'avance à n'y trouver que désordre et incohérence. A cet égard, deux pages de Müller sur Hésiode[1] prouvent plus et mieux pour l'authenticité d'ensemble[2] des *Travaux et Jours*, que les bonnes dissertations de Ferd. Ranke[3], et même que les judicieux et savants prolégomènes où E. Vollbehr[4] démontre l'unité de dessein du poète et la cohérence générale des principales parties de son œuvre. D'ailleurs l'on ne saurait nier l'influence considérable exercée à cet endroit par l'œuvre de Müller; car si, après les prolégomènes parfois trop absolus[5] de Göttling (1831 et 1843), on trouve encore des traces d'esprit de système dans les dissertations pleines de vues neuves et d'excellentes recherches publiées

[1] Voy. t. I, p. 165 et suiv.

[2] Evidemment il faut admettre que ce poème a, lui aussi, été modifié par des interpolations, et l'orthodoxie du savant Lennep (dans son édition d'Hésiode) et de Ranke est sans doute trop absolue, mais nous n'entendons parler ici que d'une authenticité relative, applicable à l'ensemble de l'œuvre, à la disposition générale du poème et nullement aux minimes détails de quelques courts passages ou de vers isolés.

[3] *De Hesiodi Operibus et Diebus commentatio*, Gœttingæ, 1837; *Hesiodeische Studien*, Göttingen, 1840.

[4] *Hesiodi Opera et Dies, recognovit, prolegomena scripsit*, etc. *E. Vollbehr*, Kiliæ, 1844.

[5] Hâtons-nous de dire, pour être juste, que ces mêmes prolégomènes sont, sur plusieurs points, un modèle de critique savante et substantielle, et que cette édition d'Hésiode est, en somme, un des livres où l'on peut le plus apprendre sur l'antiquité.

successivement par MM. Heyer[1], Steitz[2] et Hetzel[3], si l'on regrette de n'y trouver le plus souvent qu'une étude minutieuse et grammaticale de détails, là où des vues d'ensemble eussent été aussi nécessaires, il n'est pas moins incontestable que ces

[1] *De Hesiodi carmine quod Opera et Dies inscribitur commentatio*, Schwerin, 1848. M. Heyer trouve dans ce poème des vers et des tirades apocryphes, il croit de plus que l'ordre général a été modifié ; mais, si l'on retranche les passages sur les *Ages*, les *Proverbes* et les *Jours*, on retrouve dans le reste, selon lui, la teneur de l'œuvre primitive.

[2] *De Operum et Dierum Hesiodi compositione, forma pristina et interpolationibus comment. critica. Pars prior*, Gœttingæ, 1856. D'après ce savant, le poème original d'Hésiode aurait contenu à peu près les mêmes parties que notre texte (excepté pourtant les récits sur *Pandore* et sur les *Ages*), mais les interpolations des rhapsodes et des lecteurs en ont motivé sensiblement la forme primitive. V. aussi Steitz, *Die Werke des Landbaus in den W. und Tagen des Hesiod*. Frankfurt 1866. *Die Werke und Tage der Hesiodos, nach ihrer Composition geprüft and erklärt*. Leipzig. 1869.

[3] *De Carminis quod Opera et Dies inscribitur compositione et interpolationibus*, Hadamar, 1860, Weilburg, 1866. M. Hetzel fait à son tour, dans le texte du poème, le relevé des parties qui lui paraissent authentiques ; il s'applique à justifier son choix par des considérations intrinsèques qui méritent d'être étudiées avec attention, et il modifie et étend un peu l'énumération des passages des anciens poètes grecs, qui ont évidemment imité des vers des *Travaux et Jours* ; énumération importante qui nous montre que le texte connu non-seulement de Plutarque et des Alexandrins, mais encore de Solon, de Théognis et de Simonide de Céos, était, sinon en totalité, du moins pour un grand nombre de passages, celui même que nous possédons. — Les dissertations de M. Steitz et de M. Hetzel ont été le sujet d'un article bien fait, signé Frantz Susemihl, dans les *Jahrbücher für class. Philol.*, 1864 Hft. I, p. 1 et suiv.

travaux, où tout montre une connaissance plus juste de l'esprit de l'antiquité, sont l'œuvre d'auteurs imbus des principes lucides de l'école philologique dont Otf. Müller fut le chef et le modèle [1].

Les fragments des autres ouvrages que l'antiquité attribuait à Hésiode ont aussi exercé l'érudition allemande. Après le travail préliminaire de Lehmann [2] et la première édition de Göttling, M. Marckscheffel [3] entreprit l'étude minutieuse de ces fragments divers, et, dans un livre aussi savant que judicieux (1840), il résuma les témoignages des anciens, développa ses propres idées remplies de modération et de bon sens sur les poésies dans le goût d'Hésiode, et combattit la théorie d'une école hésiodéenne dont quelques savants auraient voulu faire une sorte de corps professionnel. Bien que Göttling, dans sa deuxième édition d'Hésiode (1843), ait réfuté quelques-unes des assertions de ce savant, le livre de Marckscheffel n'en restera pas moins un des ouvrages les plus utiles que l'Allemagne ait produit sur la question complexe de l'existence d'Hésiode et de l'identité de ses œuvres ; et, avec les travaux si remarquables de Mützell sur la *Théogonie*, et de Ranke sur le texte

[1] On ne lira pas sans fruit l'étude philosophique que M. Lilie a fait de l'ensemble du poème dans un programme de Breslau. 1849.

[2] *De Hesiodi carminibus perditis particula prior*, Berolini, 1828.

[3] *Hesiodi, Eumeli, Cinæthonis, Asii et Carminis Naupactii fragmenta* collegit, emendavit disposuit Guil. Marckscheffel, Lipsiæ, 1840.

et l'origine du *Bouclier d'Hercule* [1], il montrera combien peuvent être féconds en résultats les principes de cette école savante qui apprit à puiser dans les recherches patientes et minutieuses de l'érudition le sentiment vrai de l'antiquité pour le développer ensuite dans des aperçus larges et précis.

Répétons-le cependant en finissant, il est un fait qu'il semble difficile de nier : la science allemande n'a point souscrit à l'opinion un peu absolue de Müller ; et l'on peut dire qu'aujourd'hui personne ne croit, comme notre auteur, à l'identité du poète de la *Thégonie,* des *Travaux et Jours* et du *Bouclier d'Hercule*, que presque tous les savants considèrent ces divers poèmes comme des recueils de morceaux fort différents par la forme et par l'esprit, et plutôt comme des créations de siècles entiers que comme des œuvres individuelles ou des produits d'une école. On ne nie cependant pas généralement que la main d'un seul n'ait donné à chacun de ces poèmes la forme définitive que nous possédons ; mais on ne peut se résoudre à lui attribuer une très haute antiquité [2].

[1] *Hesiodi quod fertur Scutum Herculis ex recogn. et cum animadv. F. A. Wolfii* edidit Ferd. Ranke Quedlinburgi, 1840.

[2] Les opinions de la critique contemporaine ont été fort bien résumées par M. Bernhardy (*Grundriss,* I, p. 335 à 340, et II, p. 186 et suiv.)

C.

SUR LES POÈTES LYRIQUES ET SUR LA MUSIQUE.

EXCURSUS AUX CHAPITRES III ET XII A XV.

De tout le livre d'Otf. Müller, les chapitres sur la poésie lyrique peuvent être considérés comme la partie la plus complète et la plus irréprochable. Presque toutes les idées qu'il a émises à cet égard ont fini par prévaloir ; presque toutes ses conjectures se sont confirmées ou ont été rendues plus probables encore par les recherches de ses successeurs ; presque tous les détails enfin que ses devanciers avaient élucidés et qu'il résuma en les donnant comme authentiques, n'ont plus été révoqués en doute.

Les exceptions sont rares. Il y en a cependant. Ainsi, en ce qui regarde la poésie hymnique antérieure à Homère (c. III de notre traduction), Lobeck avait déjà prouvé [1] que les poètes légendaires, tels que Linos, Orphée et autres, sont les créations d'un temps bien plus récent que celui de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* ; et quant à la première apparition de la musique, du dithyrambe, de l'élément mystique et extatique dans le culte et dans la poésie, il l'avait placée bien moins haut que O. Müller, puisqu'il mettait cette importante révo-

[1] *Aglaophamus*, p. 255 et suiv.

lution intellectuelle de la Grèce entre 620 et 520. F. Ritter, dans sa critique de l'*Histoire de la littérature grecque* d'Otf. Müller [1] a soutenu la même thèse, mais il me semble que sa polémique repose sur un malentendu, et que Otf. Müller et Lobeck ne sont nullement en contradiction. Otf. Müller ne prétend jamais que les héros, tels que Linos et autres, soient des personnages réels, il convient qu'ils n'ont été inventés qu'à partir du sixième siècle; les chants qu'on leur attribuait n'en pouvaient pas moins exister de toute antiquité. Là où l'on serait plutôt disposé à souscrire aux critiques de F. Ritter, c'est quand il reproche à Otf. Müller d'attribuer une trop grande importance à la Piérie, comme siège d'une civilisation précoce; car il n'est guère fait mention de cette *patrie des Muses* que Müller donne comme le berceau de toute la poésie grecque, que dans le *Catalogue* de l'*Iliade* et dans le *Bouclier d'Hercule*, tous deux incontestablement produits d'une époque bien postérieure à Homère et Hésiode.

Quant aux poètes éoliens, les savants qui les ont étudiés depuis Otf. Müller, Th. Bergk, Welcker, Bernhardy, Köchly, Kock [2] et autres, n'ont

[1] *Wiener Jahrbücher der Litteratur*, Band CVII, p. 123 et suiv.

[2] Th. Bergk, *Poetæ lyrici græci*, 1853; Welcker, *Kleine Schriften*, 5 vol. 1844 à 1867; Bernhardy, *Grundriss der griech. Litter.*, vol. II (cf. aussi la troisième édition, 1861, I, p. 133 et 387); Köchly, *Ueber Sappho* dans les *Academische Vorträge und Reden*, 1859; Kock, *Alkäos und*

guère fait que développer ou confirmer les idées de Müller sur Alcée, Sappho et Anacréon, quoiqu'ils se soient parfois trouvés en désaccord sur quelques points de détails, de biographie ou de forme. Il est vrai que M. Mure a essayé de renouveler contre Sappho l'antique et odieuse accusation des comiques [1], qu'Otf. Müller avait repoussée avec tant d'indignation; mais aussitôt tous les vrais connaisseurs de l'antiquité, Welcker en tête, malgré quelques divergences d'opinions qui le séparaient de Müller, se sont soulevés pour combattre victorieusement les allégations de l'écrivain anglais. Köchly s'est acquis des titres particuliers à la reconnaissance des amis de l'antiquité en refaisant, à propos de Sappho, le travail un peu vieilli de Fr. Jacobs sur les femmes grecques, et il a admirablement développé les idées de Müller sur la position des Éoliennes comparée à celle des Ioniennes. M. Kock a même fait un pas de plus qu'Otf. Müller en nous montrant dans Sappho, avec une conviction ardente et qui gagne le lecteur, l'idéal de l'institutrice grecque s'attachant avec une ardeur presque sensuelle, comme le comportaient un temps et un pays qui ne voyaient dans la beauté du corps qu'un symbole de l'âme, aux jeunes filles qu'elle forme et chez lesquelles elle veut éveiller le sentiment de l'idéal. Comme

Sappho, 1862. V. aussi A. Schöne, *Untersuchungen über da Leben der Sappho* dans les *Symb. philol. Bonnensium*, 1864.

[1] W. Mure, *A critical History of the Language and Literatur of ancient Greece*, 1855, tome III.

M. Bernhardy, il adopte aussi la manière dont Müller envisage les rapports entre Alcée et Sappho, et rejette comme lui et comme tous les critiques qui se sont occupés de la question, l'authenticité de la fable de Phaon et du rocher de Leucade [1]. Müller, d'ailleurs, sur ce point, n'avait fait que développer les idées de Welcker émises dès 1816 [2]. M. Kock va même jusqu'à croire — il faut dire cependant que personne, jusqu'à présent, ne l'a suivi aussi loin — que Sappho ne distingua jamais un homme et resta toujours exclusivement vouée à sa mission d'éducatrice. On verra aussi, en consultant les ouvrages que je viens de citer, que pour ce qui est du détail et des circonstances probables dans lesquelles les fragments d'Alcée et de Sappho furent composés, tous admettent, à de très légères exceptions près, les hypothèses d'Otfried Müller, à plus forte raison ont-ils adopté ses idées générales sur le caractère et la forme de la poésie éolienne. M. Léo Joubert a très heureusement résumé, en ce qui regarde les poètes éoliens, les opinions aujourd'hui accréditées dans la haute science [3].

[1] Voy. les pages que M. Duncker (*Geschichte der Griechen*, 1857, II, p. 88) a consacrées à ces poètes dans son encyclopédie d'histoire ancienne et qui contiennent à peu près le résumé des études faites à ce sujet.

[2] Welcker, *Kleine Schriften*, vol. II, p. 105 et suiv.

[3] *Essais de critique et d'histoire*, 1863, p. 142 à 201. Ces pages ne sont pas exclusivement consacrées à la poésie éolienne, puisqu'il y en a quelques-unes sur Théocrite ; cette partie se borne cependant à quelques remarques peu développées.

L'étude de Müller sur Alcman, Stésichore, Ibycus et Simonide peut également être considérée comme définitive. Il n'en est pas des idées de Müller sur l'art de Pindare comme de ses opinions sur les autres poètes lyriques. En effet, si ses aperçus sur le caractère de la poésie dorienne, sur la forme de cette poésie, sur la manière de la débiter, sur son développement historique, ont trouvé peu de contradicteurs, si ses notices biographiques sur Alcman, Stésichore et Pindare ne contiennent guère rien de contestable et de contesté [1], si presque partout et notamment en métrique, il s'est borné à résumer ses devanciers [2], on a au contraire plusieurs fois exprimé le désir [3] qu'un

[1] Voy. cependant, pour quelques détails, Schneidewin (*De vita et scriptis Pindari* dans le *Pindare* de Dissen, 1843) ; Rauchenstein (*Zur Einleitung in Pindar's Siegeslieder*, 1843, *Commentationes pindaricæ*, 1844 et 1845), et surtout T. Mommsen (*Pindarus*, 1845) et L. Schmidt, (*Pindars Leben und Dichtung*, Bonn 1862). V. aussi M. Schmidt, *Pindars Siegesgesänge mit Prolegomena*, Iéna 1869 ; A. Croiset, la *poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*, Paris, 1880 ; et L. Kayser, *Vortrag über Pindar*, dans les *Jahrb. für Philol. und Pädag.*, 1875, 2e partie, conférence où l'auteur repasse tout ce qui a été fait jusqu'aujourd'hui pour pénétrer dans l'esprit du poète.

[2] Voy. Böckh (*de Metris Pindari*), Ulrici qui résume également les travaux de Böckh et autres (*Gesch. der hellen. Dichtk.*, *II*, *p.* 25 à 45) et Thiersch, dans son *Introduction* à Pindare. Cf. cependant Heimsöth, *Die Wahrheit über den Rhythmus in den Gesängen der alten Griechen*, 1846.

[3] Particulièrement M. Bernhardy (*Grundriss*, II, p. 527) et M. Tycho Mommsen (*l. c.*, p. VIII), qui nous semble cependant un peu trop sévère pour le travail si consciencieux de Dissen. Auparavant déjà, G. Hermann (*Opuscula*) VII, p. 18 et suiv.) ; Welcker (dans le *Rhein Museum*, I, 1832 p. 461 et

philologue compétent, qui fût en même temps esthéticien autorisé, nous donnât de la *poétique* de Pindare, du procédé de son art, un aperçu différent de celui de Ot. Müller et de Dissen[1]. Il est vrai que la tentative a été faite[2], mais a-t-elle été aussi heureuse qu'on pouvait le désirer? Il est permis d'en douter, et jusqu'à présent les pages d'Otfried Müller nous semblent encore le mieux répondre à ce que l'on est en droit d'exiger d'un travail de ce genre. Il va sans dire que si nous ne parlons pas du beau livre de Villemain, c'est qu'il appartient à un ordre d'idées complètement différent de celui des Allemands.

Il reste un dernier point sur lequel nous demandons la permission de nous étendre un peu plus. Nous voulons parler de la *musique des anciens* qu'Otf. Müller a exposée d'une façon qui n'est pas, ce nous semble, suffisamment claire. M. Bernhardy a déjà relevé quelques inexactitudes, quant au côté historique de cette question[3]; nous allons essayer

suiv. ; II, 1853, p. 364 et suiv.) ; Böckh (*Jahrbücher der Litteratur*, 1830. II, p. 599 et suiv.) ; Thiersch enfin, dans les actes de l'académie de Munich (vol II I, p. 50 et suiv.), avaient combattu Dissen que Müller devait reproduire, en le corrigeant, il est vrai.

[1] *De ratione poetica carminum pindaricorum et de interpretationis genere iis adhibendo*, dans son édition posthume de Pindare donnée par Schneidewin en 1845. Müller n'a pas seulement adopté dans son *Histoire de la littérature grecque* la manière de voir de Dissen, il l'a défendue avec chaleur dans sa préface aux Opuscules de Dissen (p. XLIX et suiv.).

[2] G. Bippart (*Pindar's Leben, Weltanschauung und Kunst*, 1848.

[3] Il conteste, entre autres, que Terpandre ait été le créateur

de redresser quelques erreurs techniques, d'éclairer quelques pages un peu obscures de Müller et d'expliquer aussi succinctement que possible, le système musical tel qu'il nous est possible de le distinguer encore en nous aidant de travaux anciens et récents, allemands et français[1], et après

de la musique ancienne (Voy. *Grundriss*, II, p. 530). Il combat très vivement et avec assez d'étendue la thèse de Müller, qui consiste à voir dans le mode dorien une création nationale des Grecs (*ibid.*, I, p. 355 et 375), et ne voit dans tout ce que Müller dit sur Olympos qu'un jeu d'imagination conjecturale. A ses yeux la musique éolienne et ionienne est antérieure à celle des Doriens.

[1] Voy. Burette, *Examen du traité de Plutarque De Musica* (*Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, vol. VIII (1773), p. 27 à 96). *Examen d'un passage de Platon sur la musique* (*ibid.*, III (1723). p. 118 et 130). Conférez aussi les travaux du même auteur dans ce même recueil, X, III, p. 180 ; XIII, p. 173 ; XV, p. 293 ; XIII, p. 31, 61 à 107 ; VIII, I, V, p. 133 ; IV, p. 116, VIII, p. 63 ; V, p. 152, 169, 200 ; Rochefort, *Recherches sur la symphonie des anciens* (*ibid.*, XLI, p. 365, 176) ; Chabanon, *Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens* (*ibid.*, XXXV, p. 360, 1765) ; Vincent, *De la musique des anciens Grecs* (*Congrès scientifique de France*, session XX[e], tome II, Arras et Paris, 1854, p. 378 et suiv.) ; Fortlage, *Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt*, Leipzig, 1845. (V. aussi son article *Griech. Musik* dans l'*Encyclopédie d'Ersch et Gruber*) ; R. Westphal (*Harmonik und Melopoie der Griechen*, Leipzig, 1863). C'est ce dernier et remarquable livre qui nous guide surtout dans cet exposé sommaire. Parmi les ouvrages plus récents encore, nous mentionnons : R. Westphal, *Plutarch's περὶ μουσικῆς* (*Text, Uebersetzung und Commentar*), 3[e] partie de la *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, Breslau 1866 ; A. Ziegler, *Untersuchungen auf dem Gebiete der Musik der Griechen*, Lissa, 1866, in-4 ; Lang, *Kurzer Ueberblick über die altgriechische Harmonik*, Heidelberg, 1872, et *Ueber altgriechische Musik* dans la revue *Nord und Süd*, avril 1880,

avoir consulté des artistes éminents dont la compétence ne peut être contestée.

Il est, en effet, très difficile de se faire une idée bien nette de la musique des anciens; car, quoique les écrits sur la théorie de la musique ne nous fassent pas défaut, ces écrits ne nous suffisent nullement pour nous donner une solution satisfaisante du problème, parce qu'il ne nous est pas resté d'œuvre d'art qui puisse servir d'exemple illustrant la théorie. Il en est de la musique comme de l'architecture et de la poésie. Les analyses d'Aristote lui-même et les explications de Vitruve ne nous permettraient pas de reconnaître l'essence de la poésie et de l'art antiques, si nous ne possédions l'*Iliade*, les tragédies grecques et les temples romains; la musique est certainement bien plus difficile encore à définir en termes abstraits que ne l'est la poésie, et toutes les théories du monde ne valent pas, en cette circonstance, deux ou trois exemples bien conservés. Malheureusement, nous ne possédons, de la période classique de la musique grecque, que la mélodie peu authentique de la première strophe de la première *Pythique* de Pindare[1]; de la période de la déca-

p. 107-123; Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, 1875 et 1881.

[1] On la trouve reproduite aussi dans l'ouvrage déjà cité de M. Bippart sur Pindare (p. 179); mais tout ce que l'auteur ajoute pour expliquer cet exemple prouve uniquement qu'il est incapable de trouver le mode dans lequel la mélodie est écrite, chose qui serait bien facile si la théorie de M. Bippart était soutenable.

dence, nous n'avons que trois chansons qui datent du premier siècle de l'empire romain, et une petite mélodie instrumentale.

Les écrits qui nous sont conservés sont des travaux purement abstraits : ils n'analysent aucune œuvre d'art musicale, ils n'établissent aucune théorie de mélodie ou d'harmonie et ne s'occupent que de l'exposition de certaines thèses générales auxquelles les anciens essayaient de trouver une sanction et une justification philosophiques. On y rencontre un tissu de catégories logiques, jeté sur des phénomènes tout à fait vulgaires de la musique, mais on y cherche en vain la réponse aux questions sur la nature même et l'essence de la musique grecque. Aussi la connaissance que nous avons de cet art proprement dit ne saurait-elle être comparée à celle que nous possédons de la rhythmique et de la métrique des anciens, pour lesquelles nous avons non seulement un certain nombre de faits positifs, mais aussi des exemples qui nous permettent d'étudier les divers genres de style de la même manière à peu près que nous étudions l'architecture ancienne d'après les ruines qui nous en sont restées.

Il est certain que les Grecs faisaient grand cas de la musique et qu'ils la mettaient au-dessus des autres arts, sinon en théorie, du moins en pratique. L'architecte et le peintre n'étaient guère à leurs yeux que des artisans, tandis que le musicien avait une position distinguée, pareille à celle du poète, ainsi qu'on le voit par les concours des fêtes helléniques. Elle jouait un rôle important

dans l'éducation, plus important qu'aujourd'hui, quoi qu'elle fût loin d'être aussi développée et aussi riche que la nôtre, peut-être même à cause de cette infériorité qui la rendait plus accessible à la masse que notre art si savant et si complexe. On n'a qu'à voir l'influence qu'exerce sur la masse des hommes la musique la plus rudimentaire, telle que la mélodie du ranz des vaches suisse ou la puissance rhythmique de la *Marseillaise*, pour comprendre que l'action de cet art sur les hommes, loin de dépendre de son degré de perfection, est peut-être en raison inverse de ce degré.

La musique des anciens était inférieure à la nôtre pour plus d'une raison. D'abord elle n'était point indépendante et libre comme la musique moderne qui, il est vrai, paraît souvent encore accompagnée de la poésie, mais qui la domine toujours : car, à peu d'exceptions près, la poésie joue un rôle secondaire dans nos opéras et on sait le peu de valeur littéraire des *libretti*. D'ailleurs, si l'on veut trouver le côté essentiel ou du moins l'élément le plus important de la musique moderne, on doit le chercher, non dans l'opéra, mais dans la symphonie instrumentale. Il est vrai que les anciens avaient également une musique vocale et une musique instrumentale, mais la première seule arriva chez eux à un certain développement, la seconde se bornant à l'exécution par des solistes et des virtuoses.

Le caractère distinctif de leur musique vocale fut la subordination absolue de l'élément musical

à la parole qu'il accompagnait et qui dominait tout ; et si néanmoins chez les Grecs la musique ne fut jamais sacrifiée à la poésie au même point où nous voyons cette dernière de nos jours subordonnée à la musique, elle ne devait cependant jamais prendre assez d'importance pour attirer l'attention du public sur elle au détriment de la poésie qu'elle accompagnait.

Cette musique vocale était, comme la nôtre, ou le chant solo ou le chant choral ; mais le chœur n'était, à vrai dire, que le renforcement du solo ; car on ne connaissait point ce que nous appelons le chant à plusieurs voix, autrement dit, la réunion simultanée de différentes notes selon les règles de l'harmonie, dans le sens moderne de ce mot ; les chœurs grecs chantaient à l'unisson. On employait seulement la répétition à l'octave lorsqu'on réunissait des voix de registres différents [1].

La musique instrumentale des Grecs, au contraire, était susceptible d'harmonie et de parties, et

[1] L'exemple du morceau à quatre parties que donne M. Vincent (*l. c.*, p. 380), ne nous semble pas heureux : et il paraît difficile que dans aucun temps une oreille humaine ait pu trouver agréable cette réunion de dissonances. D'ailleurs, on souscrit volontiers à ce que M. Westphal dit de nos philologues musiciens, dont pourtant nous exceptons volontiers M. Vincent qui a fait d'excellentes études sur la question. « Oh ! ces pauvres Grecs, s'écrie M. Westphal, que d'affronts et que d'outrages ne leur ont pas faits les philologues ! Pour défendre ce peuple si classique, si artiste contre le reproche d'avoir eu une musique vocale unisone, ils leur ont prêté des hurlements plus discordants que ceux des loups, les ont fait chanter en quartes et quintes continuelles, et ont trouvé que cela devait être beau. »

n'était point bornée, comme leur chant, à l'unisson. Ils se servaient d'instruments à cordes ou à vent, tout en n'admettant, dans l'exécution des œuvres d'art proprement dites, que les instruments de bois ou de jonc (αὐλοί), le cuivre (σάλπιγγες) étant réservé à la musique militaire. Les instruments à vent, qu'ils fussent en bois ou en jonc, avaient en général un registre plus bas que les nôtres, et se rapprochaient, par le timbre et par l'effet qu'on leur attribue sur l'auditoire, de nos clarinettes et de nos hautbois. Quand pourtant nous entendons parler les anciens avec enthousiasme de leurs flûtes (αὐλοί), il ne faut pas perdre de vue qu'ils en parlaient comparativement à leurs instruments à cordes, qui chez eux n'étaient guère autre chose que notre harpe, instrument d'un timbre de son mat et sans couleur, s'il est permis de s'exprimer ainsi, même à l'état de perfection qu'il a atteint de nos jours. Leur cithare ou lyre ne soutenant point le son et ne comportant ni une grande différence dans le *piano* et le *forte*, ni une exécution rapide, n'était point susceptible d'un développement tel que celui du violon, ou même du piano moderne : et c'est pourtant l'instrument qui dans l'antiquité jouait sans contredit le premier rôle [1]. Du reste, ce que les anciens demandaient à la musique n'était point qu'elle rendît la vie intérieure de l'âme, qu'elle donnât une expression aux passions qui agitent l'homme, ainsi que le fait la musique moderne, mais bien qu'elle élevât l'auditeur dans une sphère idéale, sublime, supérieure aux sentiments réels et journaliers.

[1] La description d'Otf. Müller de l'heptachorde (p. 310) est assez exacte et peut donner au lecteur une idée suffisante de la nature des instruments à cordes des anciens

Les Grecs avaient, comme nous, des tons ou gammes transposées, en d'autres termes, ils reconnaissaient douze sons distincts, se répétant, à partir du douzième, dans tout le système tonal, placés à un demi-ton d'intervalle les uns des autres et pouvant servir de point de départ d'une gamme diatonique, le treizième son étant la répétition du premier à un registre plus ou moins élevé. Les gammes diatoniques composées, comme les nôtres, de sept sons sur douze, cinq étant supprimés, et susceptibles d'être transposées à chacun des degrés de ce que nos musiciens appelleraient la série chromatique, étaient appelées τρόποι ou τόνοι. La position relative de leurs intervalles était identique et ce n'était en réalité qu'une seule et même gamme transposée, exactement comme chez nous la gamme majeure ou mineure transposée.

Les ἁρμονίαι, au contraire, étaient une série de sept gammes (également diatoniques) distinctes et différant essentiellement de caractère, grâce à la position qu'occupaient les intervalles. Nous pouvons leur appliquer le terme *mode* et nous en faire une idée approximative, bien que très incomplète, d'après les tons dits d'*église* qui s'employaient au moyen âge dans le plain-chant.

En prenant pour exemple ce que les Grecs appelaient le mode éolien, lequel correspond à

notre gamme de *la mineur* sans altération (c'est-à-dire sans aucun ♯), nous trouvons la série d'intervalles que voici :

la, si, ut, ré, mi, fa, sol.
1 1/2 1 1 1/2 1

En commençant par *si*, nous aurons la disposition suivante :

si, ut, ré, mi, fa, sol, la,
1/2 1 1 1/2 1 1

qui constituait le mode mixolydien. En commençant par le troisième degré (*ut*), nous aurions la disposition du mode lydien ; et en continuant à changer de la même façon le point de départ, nous aurions les quatre autres ἁρμονίαι, phrygienne, dorienne, hypodorienne et iastique.

La grande confusion qui règne dans les études qu'on a faites de la musique grecque et la difficulté extrême qu'on a eue à se rendre compte du système musical des anciens, s'expliquent aisément quand on sait que les Grecs employaient le mot τόνοι pour désigner et les τρόποι et les ἁρμονίαι qui diffèrent cependant dans toute leur essence[1]. Bien plus, ils ne donnaient pas seulement un double sens au mot τόνοι, mais Bœckh a prouvé — et c'est là un service inappréciable qu'il a rendu à ces études difficiles — qu'ils employaient aussi les expressions telles que *dorienne*, *phrygienne*, pour désigner chacune des douze gammes transposées ou τρόποι, aussi bien que les sept ἁρμονίαι. Qu'on ne l'oublie donc pas, la dénomination *dorienne, lydienne*, etc., représente d'une part la hauteur absolue d'une gamme transposée, en d'autres termes, elle indique si nous jouons ou chantons la gamme de *fa*, ou bien celle de *sol*, etc.; d'autre part elle désigne un mode particulier selon la position réciproque des intervalles.

[1] M. Gevaert relève aussi cette confusion ; cf. *l. c.*, I, p. 129, 210 et suiv.

Quant aux γένη ou *genres*, Müller se trompe[1] évidemment en supposant qu'ils étaient déterminés par les *modes ;* ce n'étaient évidemment que des modifications dans la manière d'employer ces derniers, modifications obtenues par le rejet de certaines notes et de certains intervalles. Ainsi il y avait certains genres (le genre enharmonique par exemple ou le genre chromatique) qui n'étaient employés qu'en certains modes ou harmonies, et d'autres pour lesquels nous ignorons dans quels modes on les employait. Le *genre diatonique* s'appliquait à peu près à tous, et c'est probablement dans cette circonstance qu'il faut chercher la source de l'erreur d'Otfried Müller; car pour ce cas spécial, mais pour ce cas seul, sa théorie trouvait son application, puisque ce serait l'ordre dans lequel se succèdent les intervalles qui y déterminerait le *mode* dans lequel on chantait ou jouait. Il est évident d'ailleurs que dans les époques plus avancées de l'art, le Grec employait la variation des *genres* dans

[1] Voy. p. 322 de notre traduction.

la même *harmonie* (mode), dans un seul et même morceau, à peu près comme nous faisons des modulations et variations de rhythmes : un *genre* ne pouvait donc jamais être *déterminé* par un *mode*.

Relevons encore une légère erreur qui se trouve dans le texte d'Otf. Müller, et nous aurons terminé. « Dans le genre chromatique, dit notre auteur, les intervalles sont, le premier d'un demi-ton, le second d'un ton et demi, le troisième d'un demi-ton [1]. » M. Westphal nous semble bien mieux définir ce genre en disant : « Le propre de la gamme chromatique consistait en ce que le demi-ton *h c* était suivi d'un autre demi-ton *c - cis*, comme *e f* était suivi de *f fis*. Les deux demi-tons se succédaient donc immédiatement et ce n'est qu'après eux que venait l'intervalle d'une tierce mineure (1 1/2 ton) [2]. » Il en est de même des deux petits intervalles de 1/4 de ton qu'on appelait *diesis* qui venaient directement à la suite l'un de l'autre, et auxquels succédait l'intervalle de la tierce moyenne (2 tons).

Pour ce qui est de la notation, les Grecs connaissaient soixante-sept notes pour chacune desquelles ils avaient un double signe, selon qu'elle était destinée à être exécutée par un instrument ou par la voix humaine. Leur système de notation ressemblait sous bien des rapports au nôtre ; ils

[1] Voy. p. 321 de notre traduction.

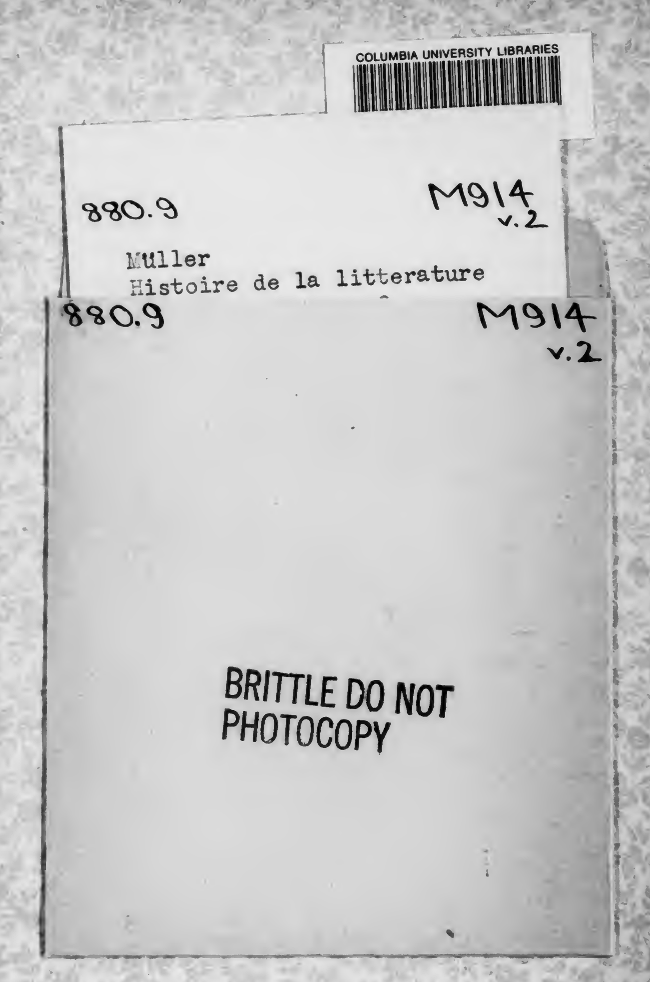
[2] Voy. Westphal, chap. IV, p. 129. M. Gevaert, *l. c.*, I, p. 272, est du même avis.

désignaient même leurs notes d'après les lettres de l'alphabet, comme le font encore de nos jours les nations d'origine germanique. Ils avaient de plus adopté pour la pratique ordinaire un système de solfège qui ne s'éloigne pas trop du système moderne, afin de désigner en chantant les notes par des monosyllabes ; car leurs lettres ayant souvent deux ou plusieurs syllabes (*alpha, bèta*, etc.), on n'aurait guère pu s'en servir dans la pratique.

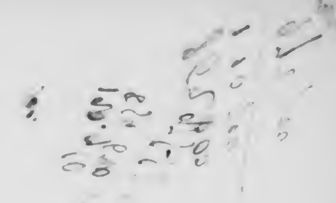
FIN DU TOME II



DATE BORROWED	DATE DUE	DATE BORROWED	DATE DUE



VOLUME 3



HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

III

**

HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE GRECQUE
JUSQU'A ALEXANDRE LE GRAND

PAR

OTFRIED MÜLLER

Traduite, annotée et précédée d'une

ÉTUDE SUR OTFRIED MÜLLER ET SUR L'ÉCOLE HISTORIQUE
DE LA PHILOLOGIE ALLEMANDE

PAR

K. HILLEBRAND
ANCIEN PROFESSEUR DE FACULTÉ

TROISIÈME ÉDITION

TOME TROISIÈME

PARIS
G. PEDONE-LAURIEL, ÉDITEUR
13, RUE SOUFFLOT, 13.
1883

Laval. — Imprimerie et stéréotypie E. JAMIN, rue de la Paix, 41.

HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE GRECQUE

CHAPITRE XX

ATHÈNES

La littérature grecque, telle que nous l'avons étudiée jusqu'ici, avait été la propriété commune des diverses tribus du peuple hellénique. Selon ses goûts et ses dispositions naturelles, chacune avait cultivé et développé avec plus ou moins de passion tel ou tel genre, en y laissant comme l'empreinte de son propre caractère. C'est ainsi que, tantôt de Milet en Ionie, ou de l'île éolienne de Lesbos, tantôt des colonies de la grande Grèce et de la Sicile ou des métropoles grecques, partirent de puissantes impulsions qui créèrent de nouvelles formes de poésie et d'éloquence et dirigèrent l'imagination et l'invention poétique vers des voies nouvelles. Mais tout ce qui se faisait ainsi de beau

et de parfait en son genre, depuis l'époque de la poésie homérique, ne restait pas la propriété exclusive de la tribu qui l'avait produit, comme cela arriva par exemple pour les chants populaires des peuples anciens et modernes, écrits dans un certain dialecte et qui ne sont restés familiers qu'à la race qui parlait ce dialecte. Chez les Grecs il se forma de bonne heure une *littérature nationale* en ce sens que tout ce qui fut créé de beau, en quelque dialecte que ce fût, put être goûté de tous les Grecs avec une vive curiosité et une joie sans envie. Les doux chants de Sappho, la Lesbienne, firent, malgré leur langage éolien, une profonde impression sur le cœur de l'Athénien Solon, déjà vieux (ch. XIII) ; les recherches philosophiques des penseurs d'Élée en Œnotrie parvinrent bientôt aux oreilles d'Anaxagore, qui vivait à Milet et à Athènes, et éveillèrent son attention (ch. XVII) ; et il est permis d'en conclure que les écrits remarquables se répandaient alors assez rapidement dans la Grèce entière. Aussi les poètes et les sages recherchaient-ils, dès cette époque, certaines villes que l'on considérait comme des sortes de théâtres où ils pouvaient faire connaître à la nation entière leur art ou leur science. C'était surtout Sparte qui, jusqu'aux guerres médiques, passait pour dispenser la gloire la plus assurée, car les Lacédémoniens, bien que peu productifs eux-mêmes, étaient appréciés comme des juges très intelligents et très judicieux en matière d'art et de philosophie[1] : aussi raconte-

[1] Aristote, *Politique*, VIII, 5. Οἱ Λάκωνες... οὐ μανθάνοντες

t-on des principaux poètes, musiciens et sages de ce temps, qu'ils passèrent une partie de leur vie en cette ville[1].

Cependant la littérature et la civilisation grecques durent prendre une forme toute différente dès qu'une des villes acquit, par sa puissance politique et la faveur des circonstances, par sa supériorité intellectuelle et morale surtout, le rang de capitale de l'art et de la civilisation nationale. Aussitôt que cette ville réussit, non seulement à faire accepter et apprécier par tous les Grecs sa propre littérature, si variée et si riche, mais encore à imposer son jugement et son goût à la nation entière, elle décida, bien avant les canons des critiques alexandrins, ce qui devait être généralement reconnu et transmis à la postérité comme littérature classique des Grecs. Telle fut Athènes, et il n'y eut pas d'époque plus importante dans l'histoire de la civilisation grecque que celle où cette ville s'éleva à cette supériorité sur les autres États de la Grèce. La nature et le caractère du peuple athénien le rendaient éminemment propre à cette tâche.

Les Athéniens étaient Ioniens, et, lorsque leurs frères se séparèrent d'eux pour fonder les douze villes sur la côte de l'Asie Mineure[2], les fonde-

ὅμως δύνανται κρίνειν ὀρθῶς, ὡς φασί, τὰ χρηστά καὶ τὰ μὴ χρηστὰ τῶν μελῶν.

[1] On nomme surtout Archiloque, Terpandre, Thalétas, Théognis, Phérécyde, Anaximandre.

[2] M. Curtius (*Griech. Gesch.*, Bd. I, chap. I et II) soutient

ments de la civilisation ionienne étaient déjà jetés; leur dialecte s'était séparé des dialectes dorien et éolien par des traits nets et caractéristiques ; le culte des dieux, particulièrement serein et riant chez eux, s'était déjà concentré en fêtes nationales déterminées[1]; les germes mêmes d'où devait naître la liberté républicaine existaient déjà avant cette séparation. La fécondité extraordinaire et la mobilité du génie ionien se montrent dans les étonnantes productions des Ioniens d'Asie et des îles pendant les deux siècles qui précédèrent les guerres médiques ; qu'on songe seulement à la poésie ïambique et élégiaque, au commencement de la philosophie et de l'histoire, sans compter la poésie épique, qui appartient à une époque bien antérieure et complétement différente. Tout ce que les Ioniens restés dans la patrie de l'Attique produisirent pendant toute cette époque paraît pauvre et maigre, comparé à la végétation exubérante de la littérature qui s'épanouissait en Asie ; et les progrès ultérieurs seuls devaient montrer que le développement du génie athénien était de beaucoup le plus solide et le plus sérieux des deux. La civilisation des Ioniens d'Asie semble une plante enlevée au sol natal et transplantée dans une terre plus féconde

que ce furent les îles et les côtes de l'Asie Mineure qui colonisèrent le continent grec. K. H.

[1] C'est pourquoi les Thargélies et les Pyanepsies d'Apollon, les Anthestéries et les Lénées de Bacchus, les Apaturies, les Eleusinies et beaucoup d'autres fêtes et coutumes religieuses sont communes aux Athéniens et Ioniens.

et sous un ciel plus chaud : sa végétation de serre chaude se dépense dans une grande abondance de feuilles et de fleurs, tandis que sa sœur, restée dans la terre maternelle, d'une sève plus vigoureuse et d'un système plus solide, produit aussi à la fin des fruits plus savoureux et plus nourrissants. Le sol lui-même et le ciel des deux pays répondent à cette image. L'Ionie, d'après Hérodote, jouissait, entre toutes les contrées des Grecs, du climat le plus doux et le plus clément, et, bien que cet historien n'accorde pas le premier prix au sol de l'Ionie, les vallées de cette contrée, celle du Méandre en particulier, étaient d'une fécondité extraordinaire, grâce à l'abondance de la terre végétale que les rivières apportent et qui se compose de nombreux éléments volcaniques. Généralement, au contraire, les anciens attribuent à l'Attique un sol rocailleux, très légèrement couvert d'humus[1] et qui, sans être stérile, exigeait plus de travail et de soin que celui des autres parties de la Grèce. Aussi Thucydide fait-il la judicieuse observation que les tribus guerrières de l'antiquité ne s'en disputaient pas autant la possession que celle des plaines plus favorisées d'Argos, de Thèbes et de Thessalie, et que ce fut là ce qui permit à la vie civile et à l'industrie de l'Attique de se développer avec plus de calme et moins d'interruption. Cependant l'Attique n'était pas non plus dépourvue des charmes de la nature, et elle avait ses « verts

[1] Τὸ λεπτόγεων.

vallons boisés » que chante Sophocle dans le sublime chœur de Colone, « ces vallons où le mélodieux rossignol soupire sa plainte harmonieuse, sous l'ombrage du sombre lierre et de la plante sacrée et féconde de Bacchus, qu'épargnent l'ardeur de l'été et les tempêtes de l'hiver ; » elle ne manquait pas « de cette céleste rosée qui garde et rafraîchit les grappes fleuries du narcisse et le crocus brillant comme l'or [1]. » Mais c'est surtout l'air pur, tempéré et assaini par des brises légères, qui est pour lui une douce prérogative du climat de l'Attique ; et Euripide aussi le peint comme un éther intellectuel qui prête à toutes les productions de l'esprit attique cette grâce particulière dont elles sont imprégnées comme d'un parfum délicat. « O vous, descendants d'Érechthée, c'est ainsi que le poète s'adresse à ses compatriotes, heureux dès l'antiquité, enfants chéris des dieux, vous cueillez dans votre patrie sacrée et jamais conquise la sagesse glorieuse comme un fruit de votre sol, et vous marchez constamment avec une douce satisfaction dans l'éther rayonnant de votre ciel, où, dit-on, les neuf Muses sacrées de Piérie nourrirent autrefois l'Harmonie aux boucles d'or, leur enfant commun. On dit aussi que la déesse Cypris a puisé des vagues dans le Céphise aux belles ondes, et qu'elle les a répandues sur le pays sous forme de zéphyrs doux et frais, et que toujours la séduisante déesse, en se couronnant les

[1] Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 670, 681.

cheveux de roses parfumées, envoie les Amours pour se joindre à la sagesse vénérable et pour soutenir les ouvrages de toute vertu [1]. »

A cette nature du pays se joignait la situation politique, grâce à cette concordance intime que nous remarquons si souvent, en l'admirant, dans l'histoire des peuples. Les Ioniens, plus vigoureux et plus aguerris, eurent tout d'abord facilement raison des indigènes de races lydienne, carienne ou autre, et, après s'être emparés de toute la côte, ils entrèrent avec eux dans des rapports paisibles qui leur valurent, par les relations de la Lydie avec Babylone et Ninive, toutes sortes d'arts utiles et de jouissances asiatiques. Lorsque la monarchie lydienne sous les Mermnades grandit et s'accrut, ils étaient déjà tellement efféminés et dégénérés que, manquant d'ailleurs d'unité politique, ils devinrent facilement la proie du royaume voisin, pour tomber ensuite, avec les autres sujets de Crésos, sous la domination des Perses. Les habitants de l'Attique, au contraire, dernier reste de la race ionienne qui, autrefois, avait occupé des contrées si étendues de la mère patrie, resserrés et souvent inquiétés par les peuplades les plus viriles de la Grèce, par les Éoliens de Béotie et par les Doriens, ne pouvaient déposer l'épée et furent forcés par les circonstances elles-mêmes à conserver, à côté de la libre mobilité du

[1] Euripide, *Médée*, 824. Cette traduction servira en même temps d'interprétation de ce passage profond et rempli de pensées.

caractère ionien, une énergie et une résolution qui les rendirent capables des plus grandes choses. Mais ils n'atteignirent pas de sitôt à cette orgueilleuse assurance que professaient les Spartiates, possesseurs de la moitié du Péloponèse et maîtres incontestés dans le métier des armes; toujours obligés à jeter autour d'eux des regards inquiets, les Athéniens ne pouvaient s'empêcher de chercher des occasions d'agrandir leur puissance : c'est là qu'il faut voir la cause première des rôles si différents que jouèrent plus tard Sparte et Athènes dans les grands événements historiques. D'ailleurs l'activité morale des Athéniens était tournée vers le développement légal de la vie politique, qui progressait sans cesse vers la liberté populaire; ce n'est donc qu'à Athènes, et non point en Ionie, qu'un Solon pouvait grandir et devenir, par la confiance de ses compatriotes, l'ordonnateur de l'État. Solon sut accorder les droits héréditaires de l'aristocratie avec le droit que peut réclamer un peuple majeur de participer à la gestion de ses affaires ; il sut unir la sévérité morale et l'ordre avec une liberté qui donne à chacun l'espace nécessaire pour développer ses forces et ses moyens. Peu de noms d'hommes d'État brillent d'un éclat aussi pur que celui de Solon : son humanité et son cœur chaleureux et énergique se trahissent à chaque page des fragments de ses élégies et de ses ïambes dont nous avons parlé (ch. x).

A ces tentatives d'organisation succède, pendant un demi-siècle, à quelques interruptions près (de 560 à 510 A. C.), la domination de la famille de Pisistrate. Le gouvernement, pendant ce temps, fut manié avec autant d'intelligence et de bienveillance que le permettait la considération, toujours prédominante chez les tyrans, de leur dynastie qu'il fallait consolider. Pisistrate était, en effet, un souverain politique et circonspect qui étendit ses possessions au delà de l'Attique et sut notamment s'établir dans le pays des mines d'or du Strymon, ce grand objet de la sollicitude des Athéniens au cinquième siècle [1]. A l'intérieur, il fit beaucoup pour relever l'agriculture et l'industrie, et on rapporte particulièrement qu'il favorisa de toutes les manières les plantations d'oliviers, si appropriés au sol et au climat. On ne rencontre pas moins chez les Pisistratides, comme chez tous les tyrans, le goût des grandes entreprises artistiques. Le temple de Jupiter Olympien qu'ils élevèrent, bien qu'il ne fût qu'à moitié achevé, resta le plus grand édifice d'Athènes et l'étonnement des siècles suivants. Ils aimaient également à s'entourer de tout l'éclat que la poésie et les autres arts *musiques* pouvaient prêter à leur maison; on ne saurait leur contester le mérite d'avoir répandu parmi les Athéniens le goût de la poésie, et acclimaté chez eux ce que la Grèce avait produit de plus accompli jusque-là. L'usage de faire réciter dans leur ensemble l'Iliade et l'Odyssée aux

1 Hérodote, I, 64.

fêtes des Panathénées ne peut leur être attribué avec certitude [1] ; mais il est sûr que le fils de Pisistrate, le bienveillant et délicat Hipparque, attira à Athènes les lyriques les plus distingués de l'époque, tels qu'Anacréon, Simonide, Lasos, à côté desquels les hommes qui recueillaient et cultivaient la poésie des mystères jouissaient d'une grande considération. L'un d'eux, Onomacrite, suivit même les Pisistratides, après leur expulsion, à la cour du grand roi de Perse [2]. Cependant, malgré toutes ces institutions et ces faveurs, Hérodote n'est certainement pas dans son tort, en prétendant qu'Athènes n'a pris qu'après la délivrance de ce joug l'essor vigoureux que la participation de tout citoyen à la chose publique peut seule produire [3]. Hérodote, il est vrai, ne parle ici que des entreprises guerrières d'Athènes ; toutefois cet essor se manifeste aussi dans la sphère de l'activité intellectuelle. En général l'histoire des Athéniens nous présente ce rare phénomène de la plus belle efflorescence de la poésie et de l'art, au milieu des plus violentes tempêtes politiques et des plus grands efforts pour le salut ou l'agrandissement de l'État. Pendant le long règne des Pisistratides au contraire et dans l'affluence des poètes étrangers, Athènes ne produisit aucune œuvre originale de quelque importance, bien que ce fût

[1] V. sur ce point la note de notre appendice sur les poèmes homériques. K. H.

[2] Ch. v, XIII, XIV, XVI.

[3] Hérodote, V,78.

le temps où naquit le drame tragique ; car les origines de la comédie dans les fêtes champêtres de Bacchus appartiennent à l'époque antérieure à Pisistrate. Tout au contraire, dans les trente années qui séparèrent l'expulsion d'Hippias de la bataille de Salamine (ol. 67e, 3 à 75e, 1 ; 510 à 480 A. C.) Athènes vit sur la scène les poèmes touchants de Phrynichos et les drames sublimes d'Eschyle : l'éloquence politique s'éveilla avec Thémistocle ; les recherches historiques furent inaugurées par Phérécyde, et tout faisait pressentir les grandes destinées d'Athènes. C'est pendant cette période pourtant qu'elle combattit avec énergie et succès ses voisins de Béotie et d'Eubée, qu'avec une hardiesse juvénile elle osa intervenir dans les affaires de ses frères d'Asie, et appuyer le soulèvement des Ioniens contre la Perse, enfin qu'elle reçut et repoussa le premier choc si violent de la puissance perse. L'art plastique fut lui-même moins favorisé à Athènes par l'esprit entreprenant des Pisistratides que par l'impulsion de la liberté et de cette joie intime qu'elle communique aux âmes. Tandis que, dès la 60e olympiade (540) Argos, Lacédémone, Sicyone et d'autres villes s'illustrèrent par des maîtres distingués, par des familles entières et des écoles de fondeurs, de sculpteurs en or et en ivoire, l'Athènes des Pisistratides en est complètement dépourvue, et ce n'est qu'à l'époque de la bataille de Marathon qu'on nomme les Athéniens Anténor, Critias et Hégias parmi les maîtres remarquables dans l'art de la fonte. Or

les œuvres auxquelles Anténor aussi bien que Critias durent surtout leur célébrité, étaient les statues en airain d'Harmodios et d'Aristogiton, les tyrannicides qui, d'après la légende du peuple athénien, délivrèrent leur patrie du joug des Pisistratides.

C'est cette génération d'hommes magnanimes et entreprenants que menaça le péril extrême de la guerre médique. Elle exerça sur eux cette action fortifiante et enthousiaste grâce à laquelle de grands dangers, heureusement traversés, deviennent le plus grand bienfait des peuples. Pareils temps extirpent dans les âmes tous soucis mesquins, toutes habitudes routinières, et les accoutument à vivre de grandes pensées et de nobles résolutions, à se dévouer pour des idées qui ont plus de valeur à leurs yeux que les intérêts personnels. Les nobles passions qui s'éveillent alors répandent une chaleur qui se fait sentir longtemps encore dans toutes les œuvres et toutes les créations. Les Athéniens, dans un moment où la moitié de la Grèce s'est déjà courbée devant l'armée perse, quittent, avec un courageux esprit d'indépendance, leur belle patrie, et l'abandonnent aux ravages de l'ennemi. Tous montent sur leurs vaisseaux, décident les victoires navales, sans manquer bientôt après de soutenir fermement les Spartiates dans la guerre continentale. La sage modération avec laquelle ils se soumettent par amour du bien général au commandement des Spartiates, leur esprit d'entreprise et d'audace qui fait défaut à leurs rivaux, trouvent bientôt une récompense

qui dépasse les espérances les plus ardentes que pouvaient entretenir les hommes d'État d'Athènes dans les années précédentes. L'attachement des Ioniens à leur métropole, réveillé déjà avant la bataille de Marathon, produit bientôt une association plus intime de presque tous les Grecs de la côte asiatique avec cet État ; et tandis que Sparte, suivie de tous les Grecs du continent, se retire de la guerre, une alliance athénienne se forme dont le but est d'achever la guerre nationale. Cette alliance, par des transitions successives et cependant assez rapides, se transforme bientôt en une domination des Athéniens sur leurs alliés et frères, et en une sorte de grand et florissant empire sur les îles et le littoral de la mer Égée et du Pont-Euxin, et donne ainsi à Athènes une large base pour l'édifice de grandeur politique et de gloire éclatante que va élever la main de ses hommes d'État.

C'est Périclès qui acheva cet édifice pendant son administration de 464 environ à 429, (ol. 79ᵉ à ol. 87ᵉ), année de sa mort. Il donna, avant tout, aux rapports entre Athènes et les alliés le caractère d'une domination, en déclarant le trésor de la ligue trésor de l'État d'Athènes ; cette souveraineté, il la conserva avec énergie en châtiant avec la plus grande rigueur toute tentative de défection. Athènes devint, grâce à lui, une commune souveraine dont l'occupation principale était le gouvernement et l'exercice de la justice dans un empire étendu, florissant par l'agriculture, l'industrie et le com-

merce. Ce n'était pas sans doute la seule possession de cette domination et l'exercice des fonctions qui s'y rattachaient que Périclès eut en vue, et qu'il considérait comme le but de tous ses efforts, le bien suprême qu'il voulait conquérir à ses concitoyens. L'idéal qu'il tentait de réaliser à Athènes était celui d'une existence belle, noble, et digne de l'homme, d'une vie qui valût la peine d'être vécue. La puissance paisible de l'intelligence, des grandes et belles pensées devait pénétrer tout le corps du peuple souverain et le pénétrait réellement, tant que dura son gouvernement, à un degré qu'on ne retrouve plus dans l'histoire.

Périclès lui-même vivait au milieu d'un peuple d'hommes libres qui avaient obtenu à peu près tout ce que peut obtenir un peuple de participation indépendante aux affaires de l'État et de liberté dans la vie publique et privée ; il vivait au milieu de ce peuple d'hommes libres comme un particulier sans importante fonction publique, sans pouvoir officiel [1], sans plus de force que n'en

[1] Sans doute Périclès fut évidemment, à l'époque où éclata la guerre du Péloponèse, trésorier (ὁ ἐπὶ τῆς διοικήσεως) ; mais si cette fonction lui donnait une connaissance exacte des finances de l'État, elle ne lui donnait point de pouvoir gouvernemental. Nous exceptons naturellement les époques où Périclès fut stratège, surtout au commencement de la guerre du Péloponèse, époque à laquelle le stratège avait en effet un grand pouvoir exécutif, parce que, pendant l'état de siège, Athènes était considérée comme un camp retranché. (Otfr. Müller oublie ici que Périclès fut nommé stratège plusieurs années consécutives, que, comme tel, il jouit de pleins pouvoirs exceptionnels qui annulèrent presque complétement

avait un édile romain pour faire exécuter ses ordres et il exerça néanmoins sur le peuple une domination morale qu'a rarement exercée un souverain né sur le trône. Quand du haut de la tribune, il haranguait l'assemblée du peuple, les Athéniens voyaient en lui un Jupiter Olympien tenant dans ses mains la foudre et le tonnerre, bien que ce ne fût pas la passion et le mouvement de son éloquence, mais la force irrésistible des pensées et la majesté de tout son extérieur qui lui valurent le surnom d'Olympien. C'est là ce qui fit dire à un poète comique que, seul de tous les orateurs, il laissait l'aiguillon de son éloquence dans l'âme de ceux qui l'écoutaient [1]. Mais le but que Périclès voulait atteindre par son éloquence et par sa politique, le but en vue duquel il accumulait tant de puissantes forces et de richesses à Athènes, se révèle de la manière la plus évidente dans les débris des œuvres architecturales et plastiques qui virent le jour sous son administration. Ce n'est que lorsque, grâce à Thémistocle, à Cimon et à Périclès lui-même, la sûreté de l'État eut été suffisamment garantie par les longs murs et par les fortifications

l'action de ses neuf collègues, qu'il fut de toutes les commissions, chargées des armements, des fortifications, etc., qu'il fut longtemps épistate (directeur des travaux publics) et athlothète (ordonnateur des fêtes publiques), et que la fonction de trésorier lui donnait une influence prépondérante sur la gestion des finances malgré l'intervention des contrôleurs. Comparez E. Curtius, *Griech. Gesch.*, II, p. 187 à 189. K. H.

[1] *Μόνος τῶν ῥητόρων τὸ κέντρον ἐγκατέλειπε τοῖς ἀκροωμένοις*. Eupolis, dans les *Dèmes*.

de la ville et du port, que Périclès décida le peuple athénien à consacrer à l'embellissement de la cité, par des ouvrages d'architecture et de sculpture, une partie si considérable de ses abondants revenus que jamais ni république, ni monarque, n'en employèrent de pareilles à des entreprises de ce genre [1]. Cette dépense, qui, à toute autre époque aurait paru disproportionnée, était complétement justifiée au moment où l'art, après de longs et énergiques efforts, s'épanouissait comme une fleur merveilleuse, où les génies qui avaient tant d'affinité avec Périclès, où les Phidias étaient parvenus à cette mystérieuse et magique puissance de faire parler l'esprit le plus sublime dans la pierre et l'airain, dans les colonnes et les voûtes, dans les membres et les visages humains.

Ce qui nous fait admirer plus encore l'énergie et le génie avec lesquels Périclès sut concentrer ces rayons de l'art naissant dans un foyer unique qui devait éclairer Athènes et le monde entier,

[1] Les revenus annuels d'Athènes, à l'époque de Périclès, lorsque les tributs des alliés se montaient à 600 talents, sont évalués, dans leur ensemble, à environ 1,000 talents (un peu plus de cinq millions de francs). Partant de la donnée que les Propylées, avec leurs dépendances, coûtèrent 2,012 talents, on ne pourra certainement pas estimer à moins de 8,000 talents le coût de tous ces édifices, tels que l'Odéon, le Parthénon, les Propylées, le temple d'Éleusis et autres temples à la campagne, à Rhamnonte et Sunium, avec tout leur luxe d'images, de couleur, leurs statues de dieux en or et en ivoire comme la Pallas du Parthénon, leurs tapis somptueux, etc. Et cependant tous ces ouvrages datent des vingt dernières années qui précédèrent la guerre du Péloponèse.

c'est que nous sommes bien forcés de nous dire que ce moment ne s'est jamais reproduit, et aurait été perdu à jamais, si Périclès n'eût été là pour diriger ce siècle et ses inspirations ; que des ouvrages aussi sublimes, d'une beauté si noble, de tant de perfection dans le détail et dans l'ensemble, ne sont nés ni sous la protection du monarque macédonien ni sous celle des Romains; qu'en un mot les créations du temps de Périclès sont, après tout, les seules œuvres de main humaine qui satisfassent complétement le goût le plus pur et le plus cultivé. Mais il ne fut certainement pas dans l'intention de Périclès, et des Athéniens qui pensaient comme lui, de n'acclimater dans leur patrie que les arts qui parlent aux regards; ils aspiraient évidemment à retenir et à fixer sans exception tout ce qui dans le domaine du beau manifeste la vie de la pensée et la développe, en offrant des jouissances intellectuelles. On sait que Périclès vivait dans des rapports d'une grande intimité avec Sophocle, et on est en droit de supposer que des poèmes tels que l'*Antigone* étaient sans doute une des plus grandes jouissances de sa vie, d'autant plus qu'il existait une sorte d'affinité intime entre les principes politiques de Périclès et la nature poétique de Sophocle. Il fut plus étroitement lié encore avec le premier sage de la Grèce qui proclama la doctrine de « l'esprit ordonnateur, » avec Anaxagore [1]. D'ailleurs il faut se représenter

[1] L'auteur du *Premier Alcibiade* (dans les *Dialogues* de Pla-

la maison de Périclès comme le point de réunion de tous les hommes qui se rendaient compte des hautes destinées d'Athènes et qui étaient résolus de travailler en ce sens, surtout depuis que la belle et spirituelle Milésienne Aspasie la présidait avec une liberté plus grande que celle qu'accordait la coutume attique à des femmes légitimes. Les paroles que Thucydide prête à Périclès dans le célèbre discours sur les guerriers morts, appartiennent sans nul doute, sinon à la lettre, du moins dans leur esprit à Périclès : « Résumant tout, je prétends que toute notre ville est l'école de l'Hellade [1]. »

Que ce brillant tableau de grandeur humaine soit resté complètement pur de l'ombre du mal inhérent à tout ce qui est terrestre ; que ce point culminant de la civilisation attique n'ait point porté en lui-même les traces de cette décadence qui suit de si près la plus belle floraison dans les choses humaines, qui oserait le soutenir ? Les nécessités de la politique extérieure d'Athènes suffisaient seules à mettre en conflit le noble patriotisme, le sentiment du droit, du devoir, dont les Athéniens avaient fait preuve dans les guerres médiques, avec les intérêts particuliers et les passions locales de la ville. Dès l'abord Athènes fut dans des rapports plus que froids avec les autres cités de la mère

ton, p. 118), joint à Anaxagore, comme amis de Périclès, les musiciens philosophiques Pythoclide et Damon. Cf. les scholies relatives à ce passage. Périclès fut même en rapport, dit-on, avec Zénon d'Elée et Protagoras le sophiste.

[1] Thuc., II, 41. Ξυνελών τε λέγω τὴν πᾶσαν πόλιν τῆς Ἑλλάδος παίδευσιν εἶναι,

patrie. Seuls Ioniens qui se fussent maintenus sur la pointe extrême de l'Hellade ; entourés de Doriens et d'Éoliens, ils ne rencontraient nulle part cette sympathie qui unissait chez les grecs les membres de la même race. Jamais les autres États de la Grèce ne reconnurent la supériorité intellectuelle d'Athènes au point de se montrer prêts à se subordonner à elle dans des alliances politiques ; aussi n'exerça-t-elle jamais sur les États anciennement libres de la Grèce l'hégémonie telle qu'elle fut accordée à différentes reprises à Sparte. Athènes, dès la première fondation de sa grandeur politique, dut tendre à s'affranchir de la surveillance des autres Grecs ; et comme l'Attique n'était pas une île, ce que les hommes d'État athéniens eussent bien désiré, on isola du moins Athènes et son port de terre ferme par d'immenses fortifications, pour les dérober ainsi, autant que possible, à l'action des puissances continentales. Les regards de ces hommes d'État étaient toujours dirigés sur la mer : car dans le caractère national des Ioniens de l'Attique, dans la position de cette presqu'île, dans ses trésors, ses mines d'argent surtout, ils avaient cru reconnaître la destinée d'Athènes, qui était de régner sur les mers : la guerre médique elle-même avait donné une puissante impulsion à ces efforts. Par sa marine considérable, Athènes était naturellement placée à la tête des alliés d'au delà de la mer qui, pour s'affranchir définitivement, et pour se protéger efficacement, tenaient à prolonger la guerre contre la Perse. Les alliés avaient été jus-

que-là les sujets du grand roi, et habitués depuis longtemps à des services commandés plus qu'à l'usage volontaire de leurs forces : ce furent leurs refus et leurs négligences qui donnèrent le premier motif à Athènes de tirer les rênes avec plus de vigueur et de jouer de plus en plus à la souveraine. Les Athéniens n'étaient certes rien moins que cruels et sanguinaires par plaisir et par caprice ; mais la durée impitoyable dont ils firent plus d'une fois preuve envers leurs alliés, dans les circonstances, malheureusement trop fréquentes, où il s'agissait de maintenir des principes qui leur semblaient indispensables au salut de la république, cette dureté était bien dans le fond de leur caractère. Il y avait bien de l'orgueil et de l'égoïsme national à exiger de tant de villes le sacrifice de leurs revenus pour faire d'Athènes le centre de l'art et de la civilisation. On ne prétendait point toutefois que des millions d'hommes se soumissent à servir obscurément et indignement leurs besoins matériels, afin que quelques privilégiés pussent participer aux jouissances les plus élevées de l'humanité : l'idée des hommes d'État de l'école de Périclès visait évidemment à faire d'Athènes l'orgueil de toute la ligue, à faire jouir les fédérés de tout ce qu'il y avait de beau à Athènes, à les inviter à prendre part surtout aux grandes fêtes, aux Panathénées, aux Dionysiaques, que toutes les richesses, tous les efforts de l'art étaient appelés à embellir[1].

[1] Bien des choses prouvent que ces fêtes étaient bien ex-

« Une prompte résolution dans l'action et une énergie entraînante dans la parole [1], » voilà les qualités qui distinguaient surtout les Athéniens parmi tous leurs compatriotes, celles qui ressortaient le plus dans leur vie politique et dans leur littérature. Toutes deux sont également voisines du danger de l'exagération. Cette énergie d'action dégénéra en esprit d'entreprise et d'aventure, et ce fut elle qui, dans la guerre du Péloponèse, contribua plus que toute autre chose à la chute de la puissance athénienne que ne dirigeait plus la main ferme, le coup d'œil sûr et lucide de Périclès : la conscience de leur supériorité dans le maniement de la parole devait les conduire à cette manie de parler qui faisait un thème à discussion de toute chose, et qui contrastait d'une manière si frappante avec la réserve des Grecs anciens, habitués à résumer en peu de mots le résultat de longues méditations. Fait digne de remarque, dès les temps qui suivent la guerre des Perses, le grand Cimon se distingue de ses compatriotes en restant étranger à toute éloquence et toute loquacité atti-

pressément organisées pour les alliés, qui s'y rendaient en foule ; aussi priait-on publiquement pour les Platéens aux Panathénées (Hérodote, VI, 111) et pour les Chiotes à toutes les grandes fêtes publiques (Théopompe, dans les scholies des *Oiseaux* d'Aristoph., 880). Car ils étaient à peu près les seuls alliés qui fussent restés fidèles dans la guerre du Péloponèse, après la révolte des Mityléniens ; aussi les colonies d'Athènes, c'est-à-dire probablement les villes alliées en général, participaient-elles aux sacrifices des Panathénées.

[1] Τὸ δραστήριον καὶ τὸ δεινόν.

ques[1]. Un de ses compatriotes, Stésimbrote de Thasos, observe que sa conduite se faisait surtout remarquer par la noblesse et par la franchise, et que son caractère était plutôt celui d'un homme du Péloponèse que d'un Athénien[2]. Toutefois, pendant longtemps encore, cette habileté de parole fut contenue par les principes, profondément enracinés, de moralité nationale et de piété héréditaire. Les Athéniens n'apprirent l'art dangereux de soumettre à un raisonnement dissolvant et corrosif les principes traditionnels de justice et de morale que vers le commencement de la guerre du Péloponèse, alors que leur ville fut envahie par une école de prétendus maîtres de sagesse, venus du dehors, des colonies surtout, soit d'Orient soit d'Occident, et que ces sophistes, sur lesquels nous reviendrons, surent s'y faire un parti. Sans doute cet examen conduisit finalement à asseoir la morale sur une base philosophique, mais il ne fit d'abord que prêter un grand secours aux instincts et aux penchants immoraux : il détruisit en tous les cas la puissance de la coutume, de la foi absolue en certains principes, profondément ancrés dans les âmes. Les artifices de la sophistique furent d'au-

[1] Δεινότης et στωμυλία.

[2] Dans Plutarque, *Cimon*, 4. Stésimbrote, il est vrai, est un peu décrié, et avec raison, pour sa crédulité et son goût de la chronique scandaleuse du temps ; mais des observations comme celles que nous venons de citer, et qui sont évidemment puisées dans l'expérience directe, dans l'effet total que produisait la vie de l'homme, restent toujours d'un très grand prix.

tant plus pernicieux pour les Athéniens, que déjà, avant la guerre du Péloponèse, et sous l'administration de Périclès, la noble virilité de l'esprit attique qui brilla avec tant d'éclat dans la guerre des Perses et dans les temps qui la suivirent immédiatement, était, sinon anéantie, du moins paralysée et entamée intérieurement par les influences de cette même fortune que cette vaillante énergie avait procurée aux Athéniens. Il est impossible de considérer comme juste et équitable le jugement si sévère de Platon sur l'action exercée par Périclès sur ses contemporains, — il aurait rendu les Athéniens paresseux, bavards et avares[1] ; — évidemment l'antipathie constante du grand philosophe contre les hommes d'État pratiques de son temps lui avait inspiré cet arrêt ; mais on ne saurait disconvenir que les principes mêmes de la politique périciéenne touchaient de très près à l'immoralité, que Platon flétrit en termes si impitoyables. En fondant la puissance des Athéniens sur la souveraineté des mers, Périclès les déshabitua de la guerre continentale et des exercices belliqueux qui y préparent et dans lesquels s'était trempée la vigueur des antiques combattants de Marathon. Sur les navires, c'étaient les rameurs qui jouaient le rôle principal ; et, à l'exception des moments de grand danger, ils n'étaient point pris parmi les citoyens, mais dans une populace soudoyée et contrainte ; aussi le Corinthien

[1] Platon, *Gorgias*, p. 515. E.

de Thucydide n'a-t-il pas tort de déclarer, au début de la guerre du Péloponèse, que la puissance des Athéniens était plutôt achetée qu'indigène [1]. D'un autre côté, Périclès fit des Athéniens un peuple de souverains dont presque tout le temps était consacré aux affaires du gouvernement et aux fonctions de juge dans toute l'étendue de leur vaste empire ; il fallut donc avoir soin que l'homme du peuple pût gagner sa vie quotidienne par ces affaires, et on prit des mesures qui firent affluer dans les poches des citoyens une partie considérable des grands revenus d'Athènes, sous forme de salaire de juge, salaire de conseiller, salaire de membre de l'assemblée populaire, et à des titres bien moins fondés encore, comme, par exemple, l'indemnité pour l'assistance au théâtre (θεωρικά). L'indemnité accordée au peuple pour sa participation aux affaires publiques était chose toute nouvelle en Grèce, et plus d'un honnête homme jugeait d'une façon sévère cette habitude de perdre la journée, à écouter parler, commodément assis au Pnyx et dans les salles des tribunaux, quand il songeait au laboureur et au vigneron travaillant en plein champ, à la sueur de leur front. Il se passa cependant quelque temps avant que les mauvaises qualités que développèrent ces conditions nouvelles eussent envahi Athènes au point d'étouffer les nobles aspirations et les habitudes élevées de l'Athénien. Pendant longtemps encore, il y eut

[1] Thucyd. I, 121. Cf. Plutarque, *Périclès*, 9.

parmi les citoyens de la ville, à côté et en face de la jeune génération, bavarde, avide de jouissances, passionnément agitée, et qui passait des journées entières au marché et dans les tribunaux, les agriculteurs laborieux, les vaillants guerriers, les hommes de vieille roche, sévères et austères. C'est la lutte de ces deux partis qui forme le pivot de l'ancienne comédie attique, et Aristophane nous offre l'occasion d'y revenir.

Ce qui est plus important pour le sujet qui nous occupe, c'est que les arts, les arts plastiques aussi bien que la poésie, paraissent encore, pendant toute l'époque antérieure à la guerre du Péloponèse, complètement exempts de la corruption des mœurs et dans le rayonnement d'une lumière sans tache. On l'a souvent observé dans l'histoire de la vie intellectuelle : ce ne sont pas les époques où les peuples marchent encore sans hésiter dans la voie des bonnes vieilles mœurs, où les solides colonnes d'une conviction honnête et d'une conduite pure ne sont encore ébranlées par aucune des forces corrosives de la passion et du raisonnement, qui voient mûrir les plus beaux fruits de l'art. On dirait que ce qu'il y a de grand et de noble dans l'homme a besoin du stimulant qu'il reçoit par le danger menaçant de la corruption et de la séduction, pour se produire dans les œuvres de l'art et pour y retenir encore pendant un temps la beauté qui a disparu de la réalité. Il est certain que les ouvrages de cette période que rappellent suffisamment les noms d'Eschyle, de Sophocle et de Phi-

dias, trahissent non seulement une perfection de forme, mais aussi une grandeur d'âme, une noblesse de sentiments, une élévation au-dessus de tous les instincts et de tous les penchants bas et vulgaires, — également susceptibles après tout de se prêter à la poésie, — qui nous remplissent presque du même respect pour ceux qui furent assez puissants et assez mûrs d'esprit pour goûter ces œuvres, que pour ceux qui les produisirent. Périclès, dont toute l'administration avait évidemment pour but principal de répandre et de généraliser dans son peuple le sentiment de la vraie beauté, pouvait prononcer, sans crainte de se tromper, les paroles que lui prête Thucydide dans le célèbre discours funèbre : « Nous avons le goût du beau, mais sans luxe, l'amour de la philosophie, mais sans mollesse[1]. » Un pas de plus, et à l'amour du vrai beau s'attachera le désir de satisfaire de mauvaises convoitises, et le goût de la philosophie étouffera par un vain jeu de pensées et de mots la force des bonnes et des grandes actions dans le cœur des Athéniens.

Considérons tout d'abord le genre de poésie qui appartient en propre aux Athéniens, le drame,

[1] Thucydide, II, 40. *Φιλοκαλοῦμεν γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας.* L'*εὐτέλεια* ne doit pas être entendue comme si les Athéniens n'avaient pas appliqué de grandes sommes aux objets d'art : Périclès veut seulement dire que les Athéniens, dans leur amour de l'art, n'ont point en vue l'éclat extérieur et la satisfaction de la curiosité, mais le beau lui-même.

pour voir de quelle façon se dégagèrent ici, de leurs formes grossières et antiques, dures et rigides, la beauté et la grâce les plus accomplies, comme la rose éclot du bouton hérissé d'épines.

CHAPITRE XXI

ORIGINES DE LA POÉSIE DRAMATIQUE.

L'esprit d'une époque se reflète plus complètement et avec plus de fidélité dans la poésie que dans la prose, quelle qu'elle soit, et les trois genres principaux de la poésie grecque caractérisent de la façon la plus parfaite trois degrés du développement du peuple hellénique. La poésie épique, du moins sous sa forme classique, appartient aux temps où les constitutions monarchiques n'étaient pas encore abolies, où les mythes légués par les ancêtres dominaient entièrement les âmes et suffisaient aux besoins de la pensée et de l'imagination. L'élégie, les ïambes et la poésie lyrique proprement dite se produisirent à une période de vie intellectuelle plus agitée, qui accompagna le développement des constitutions républicaines, période où l'individu fait valoir ses tendances et ses penchants personnels, où l'enthousiasme poétique ouvre toutes les profondeurs du cœur humain. Lorsqu'enfin, au moment où la civilisation grec-

que a atteint son point culminant et où la puissance et la liberté d'Athènes jettent le plus d'éclat, on voit un nouveau genre de poésie devenir l'organe des idées et des sentiments qui dominent cette époque, tandis que les genres cultivés jusqu'ici perdent de leur importance au point de ne plus produire que des œuvres insignifiantes, on est naturellement amené à se demander par quelles qualités la poésie dramatique répondit à un si haut point à l'esprit du temps, pourquoi elle réussit à gagner si complètement la faveur du public au détriment de ses sœurs.

La poésie dramatique repose, ainsi que le nom grec l'indique fort simplement, sur des actions qui ne sont pas seulement racontées comme dans la poésie épique, mais qui semblent se passer sous les yeux du spectateur. Ce n'est cependant pas dans cette forme extérieure que consiste la différence essentielle du drame et de l'épopée. Comme, après tout, les actions n'ont pas réellement lieu au moment où elles sont représentées, comme ce n'est qu'une fiction du poète, et au cas le meilleur, une illusion du spectateur, qui fait croire que telles et telles personnes parlent et agissent devant nous, toute la différence se bornerait à cette illusion que le poète, selon son bon plaisir, choisirait ou ne choisirait pas. Il est évident qu'il faut chercher plus loin l'essence de cette poésie, qu'il faut la chercher dans l'esprit même du poète, au moment où il conçoit et produit les idées dont il s'occupe. Le point important est évidemment en ce que le

poète épique tient les actions qu'il raconte à une certaine distance, comme des objets d'une contemplation et d'une admiration placides, conservant toujours le sentiment de la grande distance qui le sépare, à tous égards, de son sujet, tandis que le poète dramatique se transporte de toute son âme dans la situation de la vie humaine qu'il représente au point de l'*éprouver* réellement lui-même, à force de la faire revivre dans son imagination. Il l'éprouve à un double point de vue. D'un côté la naissance des actions dans l'âme humaine, depuis le vague désir jusqu'à la résolution mûrie et l'exécution réfléchie, se montre dans le drame d'une façon si complète et si naturelle, qu'on les dirait nées dans notre âme même. D'un autre côté, l'effet que produisent les actions ou les destinées des personnes sur l'âme de ceux qui, dans le drame même, s'y intéressent, y est présenté et développé de façon à forcer l'auditeur lui-même à s'y intéresser, et de manière à l'entraîner dans le cercle des événements dramatiques. Ce second moyen de vivifier l'action du drame était, dans les origines de ce genre poétique, le moyen de beaucoup le plus important. De là vient la nécessité du chœur qui prend part aux destinées des personnages principaux ; c'est là aussi ce qui explique pourquoi les origines du drame, au lieu de se rattacher à la poésie narrative, ont eu leur point de départ dans un genre lyrique. Mais en réservant ce point pour un autre chapitre, nous nous en tenons ici à ce premier résultat que la poésie dramatique saisit

la vie humaine avec plus de force et de profondeur qu'aucun autre genre poétique, et que la vie humaine seule supporte d'être traitée dramatiquement, tandis que la nature ne peut être représentée que par l'épopée ou par la poésie lyrique.

Qu'on oublie un moment le temps où la représentation dramatique est chose tout habituelle, pour se reporter à un âge où ce genre de poésie était encore complètement inconnu, et l'on avouera que cette création témoigne d'une singulière hardiesse d'esprit. Tandis que l'aède n'avait chanté jusque-là que les traditions de la légende sur les êtres supérieurs, dieux et héros, voilà qu'un homme se présente devant le public ; il se donne lui-même pour un de ces dieux, un de ces héros : ne fallut-il pas, pour arriver jusque-là, des circonstances bien exceptionnelles chez une nation qui, comme la nation grecque, était si fortement attachée, jusque dans ses amusements, à des coutumes déterminées ? Sans doute, il est dans la nature humaine plus d'un penchant qui semble entraîner vers le drame : le goût de l'imitation d'abord, qui est si général et qui aime tant à s'en prendre à l'extérieur des personnes ; puis la vivacité enfantine avec laquelle un narrateur, bien rempli de son sujet, cite, absolument comme si on les prononçait au moment même, les paroles d'une personne, soit qu'il les ait entendues, soit qu'il les imagine. Mais de ces éléments épars jusqu'au drame véritable, il y a un pas considérable, et il semble qu'aucune nation n'ait fait ce pas, avant le peuple grec ni en même temps

que lui. La littérature de l'Ancien Testament contient des récits avec des discours et des conversations intercalés, tels que le livre de Job ; des poésies lyriques ayant une sorte de cohésion dramatique, comme le Cantique des Cantiques ; mais on n'y mentionne jamais de drame proprement dit. La poésie dramatique de l'Inde appartient à une époque où la civilisation grecque avait déjà été en contact avec celle de ce pays[1] ; les *mystères* du moyen âge reposent évidemment sur une tradition de l'antiquité, quelque obscure que soit cette tradition. Dans l'antiquité elle-même cette poésie, et la tragédie en particulier, ne vient à maturité que dans la seule ville d'Athènes, et là même elle ne se produit qu'aux fêtes peu nombreuses d'une seule divinité, Dionysos, tandis que les rhapsodies épiques et les chants lyriques pouvaient se réciter aux occasions les plus diverses. Tout cela serait inexplicable, si la poésie dramatique n'avait eu sa source que dans un simple caprice et dans l'arbitraire des hommes; car s'il suffisait de l'imitation et du plaisir de cacher le personnage réel derrière un masque pour produire le drame, on le rencontrerait dans la vie des peuples tout aussi souvent que ces qualités qui sont communes aux hommes.

[1] Quoique ce fait ne puisse guère être contesté, beaucoup d'indianistes prétendent cependant que les origines du drame indien sont antérieures à l'expédition d'Alexandre le Grand. Voy. L. B. Wolff, *Theater der Hindus;* A. W. Schlegel, *Ueber dramatische Kunst*, I, p. 37; et A. Weber, *Histoire de la littérature indienne*, trad. par M. Sadous. K. H.

Ce qui expliquerait d'une manière plus satisfaisante la naissance du drame, c'est le rapport où il se trouve avec le culte de Bacchus. La religion grecque, en général, contient une foule d'éléments dramatiques ; ne supposait-on pas les dieux habitant leurs temples, participant à leurs fêtes ? Il ne semblait donc nullement téméraire ou inconvenant de les représenter dans leurs actions par des personnages humains. C'est ainsi qu'un noble adolescent de Delphes figurait Apollon dans le tableau vivant du combat contre le dragon, de la fuite et de l'expiation qui suivirent ce combat : c'est ainsi qu'à Samos on représentait, à la fête principale d'Héré, le mariage de la déesse avec Zeus. Les mystères d'Éleusis enfin, d'après les propres expressions d'un auteur ancien[1], n'étaient autre chose qu'un *drame mystique* où des prêtres et des prêtresses jouaient, comme un drame, l'histoire de Déméter et de Cora. Il faut dire cependant qu'il ne se livrèrent très probablement qu'à des actions mimiques, en y joignant tout au plus, pour mieux expliquer leurs gestes, quelques sentences profondes de nature symbolique ou quelques hymnes isolés.

Le culte de Bacchus admettait également ces représentations mimiques, puisqu'aux Anthestéries d'Athènes, la femme du second archonte, qui s'appelait la reine, se fiançait à Dionysos par une solennité mystérieuse, et que dans les processions

[1] Clément d'Alexandrie, *Protrept.*, p. 12. Pott.

publiques, le dieu lui-même était représenté par un homme[1]. A la fête béotienne des Agrionies, on se figurait Dionysos en fuite, et caché dans les montagnes ; en même temps, un prêtre qui jouait le rôle d'un être hostile au dieu, poursuivait, la hache à la main, une jeune fille qui représentait une des nymphes de la suite de Bacchus. Cet usage ou cette cérémonie, souvent mentionnée par Plutarque, n'est autre que le germe du mythe auquel Homère fait déjà allusion, de la poursuite de Dionysos et de ses nourrices par Lycurgue en fureur. Mais le culte de Bacchus avait une qualité qui le rendait plus propre que tout autre à devenir le berceau du drame, et de la tragédie en particulier: l'ivresse enthousiaste qui l'accompagnait. Il est sorti, nous l'avons dit plus haut (ch. II), de l'intérêt passionné que l'on prenait aux phénomènes de la nature dans le cours des saisons, surtout à la lutte qu'elle semble soutenir en hiver pour éclater au printemps avec une floraison nouvelle : aussi les fêtes du dieu furent-elles toutes célébrées à Athènes et ailleurs dans les mois qui se rapprochent davantage du jour le plus court[2].

[1] Un bel esclave de Nicias réprésentait, dans une de ces occasions, Dionysos, (Plut., *Nic.*, 3.) Cf. la description de la grande *pompa* bachique sous Ptolémée-Philadelphe, dans Athénée, V, p. 196 et suiv.

[2] Voici l'ordre des mois à Athènes: Poseidéon, Gamélion (autrefois Lénéon), Anthestérion, Elaphébolion. Ces mois contenaient, d'après l'argumentation irréfutable de Böckh, les fêtes de Bacchus : les Dionysiaques petites ou champêtres, les Lénées, les Anthestéries, les Dionysiaques grandes ou urbai-

La disposition des esprits dans ces fêtes fut bien telle, dans l'origine, que ceux qui les célébraient avec enthousiasme, croyaient réellement voir dans les événements de la nature le dieu attaqué, tué ou voisin de la mort, en fuite, sauvé, ressuscité ou retournant dans la patrie, victorieux et souverain ; tous ressentaient ces événements tristes ou joyeux, aussi vivement que s'ils en eussent été directement touchés et saisis. Sans doute, grâce aux changements profonds que la religion grecque subit en même temps que la civilisation nationale tout entière, cette conscience disparut peu à peu des âmes : on ne s'imaginait plus que ces souffrances et ces joies qu'on célébrait par des gémissements ou des cris d'allégresse, se passassent réellement dans la nature et sous les yeux des hommes. On finit par prendre Dionysos, lui aussi, comme un être personnel, presque humain, d'une existence particulière ; mais l'intérêt si puissant que l'on prenait à Bacchus et à ses destinées, tout comme si c'étaient des événements actuels, n'en subsista pas moins. L'essaim d'êtres inférieurs qui entouraient le dieu, — Satyres, Pans, Nymphes, sortes de ramifications de la vie du dieu de la nature dans le règne végétal et animal, ou plutôt variétés de formes bizarres ou belles de la même idée, — restèrent toujours présents à l'imagination grec-

nes. A Delphes, les trois mois d'hiver étaient consacrés à Dionysos (Plut., *de El. ap. Delph.*, c. IX), et la grande fête des Triétériques se célébrait au temps du solstice d'hiver sur le Parnasse.

que, et on n'avait guère besoin de s'éloigner beaucoup de la sphère habituelle de ses idées pour voir comme de ses propres yeux, dans un paysage solitaire, au milieu de la forêt et des rochers, les danses des Nymphes et des Satyres audacieux, pour s'y mêler presque par la pensée. Le désir intime qu'éprouvaient tous ceux qui s'étaient voués à Bacchus, le désir de combattre, de souffrir et de vaincre avec le dieu, trouvait dans ces êtres inférieurs comme un échelon pour s'élever jusqu'à Dionysos lui-même. C'est ce désir qui fit naître l'usage si répandu aux fêtes de Bacchus, de prendre le costume de Satyre. La simple envie de laisser sous le masque un plus libre cours à ses folies n'y fut évidemment pour rien ; car comment un jeu aussi grave, aussi pathétique que la tragédie, aurait-il pu, en ce cas, naître de ces chœurs de Satyres ? Ce qui éclate en mille manifestations dans la fête de Bacchus, c'est le besoin de sortir de soi-même, de devenir, pour ainsi dire, étranger à soi-même, de vivre ainsi dans le monde merveilleux de l'imagination. Ce besoin, on le retrouve partout. On se colorait le corps de plâtre, de suie, de minium et de toute sorte de sucs végétaux rouges et verts ; on se ceignait les reins de peaux de bouc ou de chevreuil ; on s'attachait au visage, en guise de barbe, de grandes feuilles de toute espèce de plantes ; on mettait de vrais masques de bois, d'écorce d'arbres et d'autres matières ; on se couvrait enfin du costume complet d'un personnage déterminé appartenant à ce monde de l'imagination.

On comprend de la sorte, comment, sans fiction arbitraire, le drame pouvait naître de l'enthousiasme du culte de Bacchus, et former comme une partie de la solennité religieuse. Or voici de quelle manière cette naissance et cette transformation eurent lieu : les témoignages authentiques ne font pas défaut pour les suivre.

C'est une tradition générale chez les savants de l'antiquité, que la tragédie ainsi que la comédie furent, dans l'origine, des chants de chœur[1]. Or c'est là un fait d'une importance inépuisable pour l'histoire de la poésie dramatique. La partie lyrique, le chant du chœur, fut donc l'élément primitif de la tragédie : l'action, le sort du dieu était supposés connus ou indiqués simplement d'une façon symbolique par la cérémonie du sacrifice : le chœur exprimait les sentiments que lui inspirait ce sort. Ce chant appartenait à la catégorie du dithyrambe: Aristote dit que la tragédie était venue des chantres du dithyrambe[2]. Ce genre de poème était, nous l'avons vu plus haut, un chant enthousiaste en honneur de Dionysos : autrefois c'étaient les convives échauffés par le vin d'un repas de fête qui le chantaient sans aucun ordre. Depuis Arion (vers la 40e ol.) des chœurs l'exécutaient d'après les règles

[1] Un passage sur mille: Euanthius, *de Tragedia et comœdia*, c. 2. Comœdia fere vetus, ut ipsa quoque olim tragœdia, simplex carmen fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatiatus, nunc consistens, nunc revolvens gyros cum tibicine concinebat.

[1] Aristote, *Poet.*, 4. Ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον.

fixes. Le dithyrambe était propre à exprimer toutes les émotions diverses que produisait le culte et le mythe de Bacchus : il y avait des dithyrambes joyeux, sorte de cris d'allégresse qui saluaient le retour du printemps ; mais il est évident que la tragédie, avec son caractère grave et sombre, ne put guère provenir de ceux-là. Le dithyrambe qui donna naissance à la tragédie chantait les souffrances de Dionysos, ainsi que le trahit clairement le curieux renseignement d'Hérodote, d'après lequel, à Sicyone, au temps du tyran Clisthène (vers la 45e ol., A. C. 600) se produisent des chœurs tragiques qui, au lieu de Dionysos, chantèrent les souffrances du héros Adraste. Clisthène, ajoute Hérodote, rendit ces chœurs au culte de Dionysos[1]. On voit donc qu'il n'y avait pas seulement alors des chœurs tragiques, mais qu'ils avaient déjà été appliqués à des héros dont les souffrances et les tourments se prêtaient à ces hymnes. C'est aussi la raison pour laquelle les dithyrambes, de temps en temps[2], et la tragédie toujours, remplacèrent Dionysos par des héros, jamais par d'autres dieux de l'Olympe ; car ceux-ci sont au-dessus de la vicissitude des destinées, au-dessus des joies et des douleurs que Dionysos subit tout comme les héros. Ce qui

[1] Hérodote, V, 67. Τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέωντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε. — On peut traduire ἀπέδωκε il les rendit ou il les donna comme une chose due, cela reviendra au même.

[2] De Simonide il y avait un dithyrambe, *Memnon*, que cite Strabon, XV, p. 728. Cf. Plutarque, *de Musica*, 10.

s'accorde parfaitement avec cette donnée chronologique d'Hérodote, c'est que le célèbre poète dithyrambique Arion (vers la 40e ol., A. C. 580) inventa, d'après le témoignage des grammairiens anciens, le *style tragique* (τραγικὸς τρόπος) par lequel ils entendent évidemment le genre de dithyrambe en usage à Sicyone du temps de Clisthène. Ce fait donne aussi quelque crédit à la tradition de ce vieux tragique de Sicyone, Épigène, qui aurait précédé les tragiques athéniens. Des notices confuses, souvent corrompues, le désignent comme ayant le premier appliqué la tragédie à d'autres personnages que Dionysos.

S'il est permis de se faire une idée plus complète de cette tragédie antique, toute subordonnée au culte de Bacchus, cette phrase d'Aristote « que la tragédie avait eu son point de départ chez les chantres du dithyrambe, » donne le droit de supposer un rôle prépondérant aux chefs de chœur. Ils racontaient sans doute, soit comme représentants du dieu lui-même, soit en qualité de messagers de sa suite, les dangers qui le menaçaient, et comment ces dangers furent ou détournés ou vaincus, tandis que le chœur manifestait les sentiments que lui inspirait ce récit, tout comme si les faits se passaient sous ses yeux. Le chœur se considérait lui-même comme une troupe appartenant à Dionysos, et prit ainsi naturellement le rôle des Satyres, compagnons du dieu, non-seulement dans les aventures plaisantes, mais encore dans toutes sortes de luttes et de tristes revers, et tout aussi propres à exprimer la crainte et la terreur que le plaisir et la joie. Ce caractère du drame satyrique de la plus ancienne tragédie, Aristote et beaucoup de grammairiens le constatent ; et c'est précisément à Arion, l'inventeur du dithyrambe tragique, qu'on attribue l'introduction des Satyres dans ce genre de poésie. Aussi expliquait-on déjà, dans l'antiquité, le nom de *tragédie* ou chant du tragos (bouc), par le fait que les chanteurs eux-mêmes, en leur qualité de Satyres, avaient eu quelque ressemblance avec des boucs. Il est cependant plus que douteux que cette ressemblance, très éloignée après tout, entre les Satyres et les boucs ait pu créer le nom propre du genre poétique. Il est bien plus probable que les dithyrambes de cette espèce s'exécutaient, dans l'origine, autour du sacrifice d'un bouc. Quels furent les rapports de ce sacrifice avec le sujet de la tragédie ancienne, c'est ce qu'il est réservé à la recherche mythologique de déterminer.

Voilà donc le point où en était arrivée la tragédie chez les Doriens, qui se considéraient, à cause de cela même, comme les inventeurs du genre. Tout le développement ultérieur et dramatique appartient aux Athéniens, tandis que le jeu semble s'être conservé longtemps encore dans sa forme lyrique chez les Doriens. A Athènes, on avait également, il est difficile d'en douter, chanté pendant longtemps des dithyrambes tragiques du genre de ceux de Corinthe et de Sicyone ; et c'est dans le sanctuaire bachique du Lénéon et à la fête des Lénées qu'eurent lieu ces représentations; car

toutes les traditions authentiques sur les origines de la tragédie s'y rattachent [1]. On fêtait d'ailleurs les Lénées précisément au moment où l'on pleurait, dans d'autres parties de la Grèce, les souffrances de Dionysos. Aussi aux Lénées, la tragédie précédait-elle la comédie dans les temps plus récents, lorsque les représentations dramatiques se donnaient à trois fêtes bachiques par an, et elle y suivait immédiatement la marche solennelle, tandis qu'aux grandes et aux petites Dionysiaques, la comédie qui terminait un grand banquet eut la première place, la tragédie la seconde [2]. Déjà,

[1] Nous laissons ici complètement de côté les idées si répandues et déjà admises par Horace sur l'invention de la tragédie lors de la récolte du vin, sur les visages barbouillés de lie, le char avec lequel Thespis aurait fait ses pérégrinations dans l'Attique, etc., car tout cela repose sur une confusion de la comédie avec la tragédie. La première s'est en effet formée aux Dionysiaques champêtres (fête de la récolte du vin). Aristophane appelle lui-même ses émules dans la comédie τραγῳδούς, chanteurs barbouillés de lie; il ne nomme jamais ainsi les poètes ou les acteurs tragiques. Les chars ne conviennent nullement au dithyrambe, chanté par un chœur en repos, mais bien à une marche en cortège, telle qu'elle se trouve dans la comédie la plus ancienne. On avait aussi la coutume, à plusieurs fêtes, de proférer des insultes et des injures du haut de chars (σκώμματα ἐξ ἁμαξῶν). Ce n'est qu'en faisant complètement abstraction de cette erreur, qui repose sur une confusion très naturelle, qu'il est possible de mettre d'accord l'histoire primitive du drame tragique et les meilleurs témoignages, surtout celui d'Aristote.

[2] D'après les indications très importantes sur ces pièces qui se trouvent dans les documents que nous devons à Démosthène (Plaid. contre Midias). Il y est dit des Lénées : Ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί ; des grandes Dionysiaques : Τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί ; des petites Dionysiaques dans le Pirée : Ἡ πομπὴ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί. (Westermann, ainsi que Sauppe, *sur l'élection des juges dans les concours de musique aux Dionysiaques, V. Berichte üb. d. Verh. d. K. Sächs. Gesellsch. der Wissensch. philol. hist. Class.*, 1855, février, p. 19 contestent ce document. E. M.)

avant les innovations de Thespis, dit-on, lorsque le chœur s'était rangé autour de l'autel du dieu, un membre du chœur, se plaçant près de la table à sacrifice (ἐλεός) à côté de l'autel, répondait au chœur, c'est-à-dire lui communiquait ce qui éveillait et dirigeait les sentiments et les pensées que le chœur exprimait dans ses chants.

Les anciens sont d'accord pour affirmer que la tragédie ne devint drame qu'avec Thespis ; encore ce drame fut-il fort simple. Ce fut Thespis qui, au temps de Pisistrate (ol. 61[e], A. J. C. 536), fit le grand pas de joindre à la représentation, complètement confiée jusque-là au chœur et qui n'admettait tout au plus que des alternations et des répliques chantées, des discours en forme qui ne se distinguaient du langage de la conversation journalière que par les lois métriques et un style plus élevé. Dans ce but, il adjoignit au chœur un personnage, le premier acteur [1]. Il est vrai, un seul acteur, d'après les idées que nous nous formons du drame, est comme s'il n'y en avait point ; mais lorsqu'on songe que cet acteur, d'après l'usage constant du drame ancien, jouait, les uns après

[1] Appelé ὑποκριτής, de ὑποκρίνεσθαι, c'est-à-dire répondre aux chants du chœur.

toutes les traditions authentiques sur les origines de la tragédie s'y rattachent [1]. On fêtait d'ailleurs les Lénées précisément au moment où l'on pleurait, dans d'autres parties de la Grèce, les souffrances de Dionysos. Aussi aux Lénées, la tragédie précédait-elle la comédie dans les temps plus récents, lorsque les représentations dramatiques se donnaient à trois fêtes bachiques par an, et elle y suivait immédiatement la marche solennelle, tandis qu'aux grandes et aux petites Dionysiaques, la comédie qui terminait un grand banquet eut la première place, la tragédie la seconde [2]. Déjà,

[1] Nous laissons ici complètement de côté les idées si répandues et déjà admises par Horace sur l'invention de la tragédie lors de la récolte du vin, sur les visages barbouillés de lie, le char avec lequel Thespis aurait fait ses pérégrinations dans l'Attique, etc., car tout cela repose sur une confusion de la comédie avec la tragédie. La première s'est en effet formée aux Dionysiaques champêtres (fête de la récolte du vin). Aristophane appelle lui-même ses émules dans la comédie τραγῳδούς, chanteurs barbouillés de lie; il ne nomme jamais ainsi les poètes ou les acteurs tragiques. Les chars ne conviennent nullement au dithyrambe, chanté par un chœur en repos, mais bien à une marche en cortège, telle qu'elle se trouve dans la comédie la plus ancienne. On avait aussi la coutume, à plusieurs fêtes, de proférer des insultes et des injures du haut de chars (σκώμματα ἐξ ἁμαξῶν). Ce n'est qu'en faisant complètement abstraction de cette erreur, qui repose sur une confusion très naturelle, qu'il est possible de mettre d'accord l'histoire primitive du drame tragique et les meilleurs témoignages, surtout celui d'Aristote.

[2] D'après les indications très importantes sur ces pièces qui se trouvent dans les documents que nous devons à Démosthène (Plaid. contre Midias). Il y est dit des Lénées : Ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί ; des grandes Dionysiaques : Τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ

avant les innovations de Thespis, dit-on, lorsque le chœur s'était rangé autour de l'autel du dieu, un membre du chœur, se plaçant près de la table à sacrifice (ἐλεός) à côté de l'autel, répondait au chœur, c'est-à-dire lui communiquait ce qui éveillait et dirigeait les sentiments et les pensées que le chœur exprimait dans ses chants.

Les anciens sont d'accord pour affirmer que la tragédie ne devint drame qu'avec Thespis ; encore ce drame fut-il fort simple. Ce fut Thespis qui, au temps de Pisistrate (ol. 61[e], A. J. C. 536), fit le grand pas de joindre à la représentation, complètement confiée jusque-là au chœur et qui n'admettait tout au plus que des alternations et des répliques chantées, des discours en forme qui ne se distinguaient du langage de la conversation journalière que par les lois métriques et un style plus élevé. Dans ce but, il adjoignit au chœur un personnage, le premier acteur [1]. Il est vrai, un seul acteur, d'après les idées que nous nous formons du drame, est comme s'il n'y en avait point ; mais lorsqu'on songe que cet acteur, d'après l'usage constant du drame ancien, jouait, les uns après

παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί ; des petites Dionysiaques dans le Pirée : Ἡ πομπὴ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί. (Westermann, ainsi que Sauppe, *sur l'élection des juges dans les concours de musique aux Dionysiaques, V. Berichte üb. d. Verh. d. K. Sächs. Gesellsch. der Wissensch. philol. hist. Class.*, 1855, février, p. 19 contestent ce document. E. M.)

[1] Appelé ὑποκριτής, de ὑποκρίνεσθαι, c'est-à-dire répondre aux chants du chœur.

les autres, divers rôles de la même pièce, ce que facilitèrent beaucoup les masques de toile, introduits par Thespis; que le chœur se trouvait en face de cet acteur unique et entrait en conversation avec lui par l'organe de son chef, on comprend comment une action dramatique pouvait être engagée, continuée et achevée par ces discours, intercalés entre les chants du chœur. Prenons, par exemple, parmi les pièces dont les titres nous ont été transmis [1], le *Penthée*. L'acteur unique, en se présentant successivement sous le masque de Dionysos, du roi Penthée, d'un messager, et d'Agave (mère de Penthée), en exposant tantôt des projets et des résolutions, tantôt des récits d'événements, tels que le meurtre de Penthée par sa mère infortunée, événements qui ne pouvaient être mis sous les yeux du public, tantôt enfin en entonnant un chant de joie et de triomphe sur l'accomplissement de l'action; l'acteur, dis-je, pouvait réellement montrer le sujet essentiel du mythe, tel que nous le trouvons dans les *Bacchantes* d'Euripide, en y produisant des scènes fort émouvantes. Les messagers et les hérauts y auront toujours joué le rôle principal, de même qu'ils sont aussi des personnages très essentiels dans la tragédie achevée, et les discours étaient sans doute peu étendus, comparés aux chants du chœur qu'ils motivaient.

Il est probable que les membres du chœur

[1] *Les Jeux funéraires de Pélias* ou *Phorbas*, *les Prêtres*, *les Jeunes gens*, *Penthée*.

représentaient souvent, chez Thespis, des Satyres, mais souvent aussi d'autres personnages; car tant que le drame satyrique ne forma pas un genre particulier, ses habitudes devaient encore être fondues avec celles de la tragédie. Les danses du chœur étaient encore une chose essentielle à cette époque. En général, les premiers tragiques étaient aussi bien maîtres de danse (maîtres de ballet, dirions-nous aujourd'hui) que poètes et musiciens. Au temps d'Aristophane, lorsqu'on ne jouait probablement plus les pièces de Thespis, les amateurs du style ancien de l'orchestique dansaient encore de préférence les danses de Thespis [1]. Cela explique pourquoi les premiers tragiques, s'il faut en croire Aristote, employèrent plus souvent, dans le dialogue, le long vers trochaïque (tétramètre trochaïque) que le trimètre ïambique, le premier se prêtant particulièrement à des gestes vifs et presque au rhythme de la danse [2]. La tragédie, d'ailleurs, n'a inventé ni l'une ni l'autre de ces mesures; elle les a empruntées à Archiloque, Solon et autres poètes de cette catégorie (*v.* ch. XI), en leur donnant, par sa manière de les traiter, le caractère nécessaire. Elle prit probablement d'abord le vers trochaïque, si vif, si passionné, tandis que la comédie s'emparait du vers ïambique, vigoureux, rapide, propre à la raillerie et à la dispute. Ce n'est que plus tard que ce dernier, sous la main

[1] Aristophane, *Guêpes*, 1479.
[2] C'est ce qui est confirmé par un passage de la *Paix* d'Aristophane, 322. Cf. plus haut.

d'Eschyle surtout, prit la forme qui en fit la mesure de la parole digne et grave des héros [1].

L'élément lyrique domine encore d'une manière absolue l'élément dramatique chez Phrynichos, fils de Polyphradmon d'Athènes, qui jouit d'une grande autorité sur la scène attique depuis l'ol. 67e, 1 (A. J. C. 512). Lui aussi n'avait que l'unique acteur de Thespis, du moins aussi longtemps qu'Eschyle, et ses innovations n'avaient pas encore été approuvées; mais il s'en servit naturellement pour divers rôles successifs, notamment pour des rôles de femmes. Le premier il porta sur la scène des caractères féminins qui, d'après les mœurs des anciens, ne purent jamais être joués que par des hommes; et ce fait jette un jour important sur tout le caractère de sa poésie. Le mérite principal de Phrynichos se montrait surtout dans l'orchestique, la musique et la partie lyrique. Si nous possédions de ses ouvrages, il nous ferait probablement plutôt l'effet d'un lyrique plein d'émotion, d'un élève de l'école éolienne que d'un maître du drame. Ses chants gracieux et doux, souvent plaintifs, étaient encore très populaires au temps de la guerre du Péloponèse, surtout parmi les hommes de vieille roche. Naturellement le chœur était encore la chose principale chez lui, et l'acteur

[1] Les fragments que l'on possède sous le nom de Thespis sont composés, il est vrai, en trimètres ïambiques; mais ils appartiennent certainement à des pièces d'Héraclide de Pont, qui composa sous le nom de Thespis. Cf. Diogène Laërce, V, 92.

unique était plutôt là pour donner au chœur matière à exprimer ses émotions et ses pensées, que le chœur n'était destiné à soutenir sur la scène les actions du principal personnage. Il paraît même que Phrynichos divisa le grand chœur dramatique, qui correspondait, dans l'origine, au chœur dithyrambique, en plusieurs parties, avec des rôles divers, afin de mettre quelque variété et des contrastes dans ces grandes masses lyriques. C'est ainsi que, dans la pièce la plus célèbre du poète, les *Phéniciennes*, qu'il représenta pour la première fois (ol. 75e, 4; A. J. C. 476), et où il illustrait les exploits d'Athènes dans la guerre des Perses [1], le chœur se composait bien en partie, ainsi que le titre l'indique, de Phéniciennes, vierges de Sidon et d'autres villes de ce pays, qui avaient été envoyées à la cour de Suse [2], mais en partie aussi de nobles Perses qui, dans l'absence du roi, délibéraient sur le bien de l'empire. Nous savons, en effet, qu'au début de ce drame,

[1] D'après une tradition, Phrynichos composa, ol. 75e, 4, une pièce pour un chœur tragique qu'avait fourni Thémistocle en qualité de chorège. La combinaison de Bentley, d'après laquelle cette pièce fut celle des *Phéniciennes*, où Phrynichos faisait surtout valoir les mérites de Thémistocle, est infiniment probable. Parmi les titres des pièces de Phrynichos, dans Suidas, Σύνθωκοι, *Ceux qui sont assemblés pour délibérer*, signifie probablement les *Phéniciennes*, qui, autrement, manqueraient complètement.

[2] Le chœur phénicien chantait en entrant : Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα καὶ δροσερὰν Ἄραδον comme on voit par les scholies d'Aristophane, *Guêpes*, 220, et par Hésychius, au mot Γλυκερῷ Σιδονίῳ, d'après le *codex venet.*, chez Schow.

qui a une grande ressemblance avec les *Perses* d'Eschyle, un eunuque et tapissier royal (στρώτης), entrait pour préparer les sièges de ce haut conseil et pour annoncer sa venue. Les graves soucis de ces vieillards et les gémissements passionnés des Phéniciennes privées, par la bataille navale, de leurs pères et de leurs frères, auraient formé le contraste qui constituait l'attrait principal de cette pièce.

Il est curieux de voir Phrynichos passer si souvent de sujets mythiques à des sujets contemporains. Déjà auparavant, dans sa *Conquête de Milet,* il avait représenté les scènes de douleur dont Milet, colonie et alliée d'Athènes, avait été le théâtre lors de sa conquête par les Perses après le soulèvement des Ioniens (ol. 70e, 3; A. J. C. 498). Hérodote raconte que tout l'auditoire fut touché jusqu'aux larmes, et que néanmoins le peuple punit après coup le poète d'une forte amende, *pour lui avoir représenté son propre malheur*, jugement bien important des Athéniens sur une œuvre poétique dont ils exigeaient évidemment qu'elle les élevât dans un monde idéal, et qu'elle ne les rappelât pas aux malheurs du temps présent.

A côté de Phrynichos, écrivait pour la scène tragique Chérilos, poète très-fécond et qui produisit longtemps, puisqu'il parut dès la 64e ol. (av. J. C. 524), et se maintint, non-seulement à côté d'Eschyle, mais encore à côté de Sophocle. Ce que nous savons de plus intéressant sur son compte, c'est qu'il fut surtout grand dans le drame satyrique[1], qui devait, par conséquent, s'être dès lors séparé de la tragédie. La tragédie abandonnant de plus en plus les mythes de Bacchus pour s'emparer des fables héroïques, et la manière un peu bizarre de l'ancien jeu bachique cédant de plus en plus la place à un style plus sévère et plus digne, le chœur des Satyres commença à être déplacé. Mais on avait l'habitude, en Grèce, de conserver et de cultiver toute forme antique de poésie, qui avait quelque chose d'original et de caractéristique, à côté des genres nouveaux qui en étaient sortis ; on créa donc ce *drame satyrique* particulier à côté de la tragédie, et on le rattacha à celle-ci, en représentant, la plupart du temps[2], un ensemble de trois tragédies suivies d'un drame satyrique. Mais ce drame satyrique n'est rien moins qu'une comédie ; c'est plutôt, comme le dit finement un écrivain ancien, une *tragédie plaisante*[3]. Il prend ses sujets dans le même cercle d'aventures de Bacchus et des héros où la tragédie prend les siens, mais il leur donne une couleur si naturelle et si primitive, que la présence et la participation de Satyres agrestes et folâtres ne semble nullement déplacée. Le drame

[1] D'après le vers :

Ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροις.

Cf. Näke.

[2] La plupart du temps, dis-je, car nous verrons, dans l'*Alceste* d'Euripide, qu'il y avait aussi des tétralogies se composant exclusivement de tragédies.

[3] Démétrius l'appelle *παίζουσα τραγῳδία* (*de Eloc.*, § 169. Cf. Horace, *Ars poet.*, 231).

satyrique exigeait, par conséquent, des scènes en pleine nature sauvage, des aventures d'un ton un peu vif, dans lesquelles des monstres farouches ou de cruels tyrans de la mythologie étaient vaincus par de braves héros ou de rusés matois, ce qui donnait aux Satyres l'occasion de montrer les sentiments variés de la crainte et du plaisir, de l'horreur et de la joie avec toute la liberté et la naïveté propres à ces grossiers enfants de la nature. Aussi tous les mythes et les personnages mythiques n'étaient-ils point propres au drame satyrique. Celui qui s'y prêtait le plus était évidemment Héraclès, le héros robuste et sensuel, toujours prêt à boire et à manger, ne dédaignant pas les bons plats à table, et ne gâtant pas le plaisir en joyeuse compagnie, et qui, lorsqu'il était de bonne humeur, se laissait, fort tranquillement et tout à son aise, amuser par les folles taquineries des Satyres et autres lutins de ce genre.

Ce fait d'avoir détaché de la tragédie le drame satyrique pour en faire un genre à part, les grammairiens anciens l'attribuaient à Pratinas de Phlionte, Dorien, par conséquent, et Péloponésien, mais qui se produisit à Athènes comme rival de Chérilos et d'Eschyle, vers la 70e ol. (A. J. C. 500), peut-être même avant. Il était en même temps poète lyrique dans le genre de l'hyporchème (*v.* ch. XII), qui a beaucoup de rapports avec le drame satyrique[1]. Il composa également des tragédies,

[1] Peut-être même l'hyporchème, cité dans Athénée (p. 617), se trouvait-il dans un drame satyrique.

quoique le côté original de son talent se trahît surtout dans le drame satyrique, dont des jeux, propres à son pays natal, lui fournissaient probablement le point de départ ; car Phlionte était voisine de Corinthe et de Sicyone, patrie de cette tragédie d'Arion et d'Épigène qu'exécutaient des Satyres. Il transmit son art à son fils Aristéas, qui sut se faire, à côté de Sophocle, une grande réputation sur la scène athénienne, tout en restant, comme son père, dans le rapport d'étranger ou de protégé, à Athènes. Les drames satyriques de ces deux Phliasiens passaient, avec ceux d'Eschyle, pour les plus remarquables.

Nous voici donc arrivés au point où Eschyle reçut, comme un enfant robuste et florissant, la tragédie qu'il devait laisser à ses successeurs semblable à une noble vierge. Par l'adjonction du second acteur, il donna le développement nécessaire à l'élément dramatique, en même temps qu'il prêtait à l'ensemble du jeu toute la dignité et tout le sublime dont il était susceptible.

Nous pourrions donc passer immédiatement à ce premier grand maître de l'art tragique, s'il n'était nécessaire, pour bien apprécier ses tragédies, de nous faire d'abord une idée claire de tout l'arrangement de ce spectacle, et des formes fixes et stables auxquelles le génie était forcé de plier tout produit de ce genre. Sans doute on peut inférer bien des choses déjà de l'histoire du drame tragique : cela ne suffirait cependant point pour comprendre une pièce d'Eschyle, ni la manière

dont elle était représentée, ni son organisme intime.

CHAPITRE XXII

DE L'ORGANISATION MATÉRIELLE DU THÉATRE ANCIEN.

Il importe, pour bien connaître le caractère particulier de la tragédie ancienne, de nous rendre un compte exact des formes fixes, introduites par les traditions et le goût des Grecs.

La tragédie des anciens était tout autre chose que ce qu'elle est devenue dans le cours des temps chez les autres peuples. Elle n'était point, comme le drame moderne, une image de la vie humaine, agitée par les passions, image qui répond à son original autant que possible et jusque dans les moindres traits. La tragédie ancienne sort complètement, par sa forme et par son essence, de la vie ordinaire, elle porte un cachet merveilleux, idéal.

Il faut observer d'abord que, la tragédie et le drame en général ne se produisant qu'aux fêtes de Dionysos [1], le caractère de ces fêtes exerça tou-

[1] A Athènes, les tragédies nouvelles étaient représentées aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, la fête la plus brillante à laquelle les alliés d'Athènes et beaucoup d'étrangers

jours une grande influence sur le drame. Il en garda une certaine couleur bachique : dans son extérieur il avait le cachet d'une fête et d'un plaisir dionysiaques, et l'enthousiasme qui, dans ces solennités, s'emparait des âmes pour les arracher à la vie ordinaire, donnait à tous les mouvements de la muse tragique et de la muse comique un degré inaccoutumé d'énergie et de feu.

Le costume des personnages qui se produisaient dans la tragédie, était fort éloigné du naturel libre que nous trouvons dans l'art plastique des Grecs, où il atteint la beauté la plus accomplie : c'était un costume de fête de Bacchus. Presque tous les acteurs portaient des vêtements longs, rayés de couleurs vives, touchant à la plante des pieds (χιτῶνας ποδήρεις, στολάς), et des manteaux qu'on jetait sur les épaules (ἱμάτια et χλαμύδας), teints de pourpre ou d'autres couleurs brillantes, avec des bordures bigarrées et des ornements d'or, tels qu'on était accoutumé de les voir aux cortèges bachiques et aux danses des chœurs [1]. L'Héraclès du théâtre ne se

avaient coutume d'assister. Aux Lénées on donnait aussi des tragédies anciennes; on ne donnait que de ces dernières aux petites Dionysiaques. On apprend cela surtout par les didascalies, c.-à-d. les notes sur les victoires des poètes dramatiques et lyriques, en tant que maîtres de chœurs (χοροδιδάσκαλοι), dont, grâce aux savants de l'antiquité, beaucoup de choses ont passé dans les commentaires des ouvrages poétiques, surtout dans les *arguments* qui les précèdent.

[1] On le voit par les renseignements détaillés de Pollux (IV, c. XVIII) ainsi que par les sculptures qui représentent des scènes tragiques, surtout dans les mosaïques du Vatican publiées par Millin. *Description d'une mosaïque antique du*

dont elle était représentée, ni son organisme intime.

CHAPITRE XXII

DE L'ORGANISATION MATÉRIELLE DU THÉATRE ANCIEN.

Il importe, pour bien connaître le caractère particulier de la tragédie ancienne, de nous rendre un compte exact des formes fixes, introduites par les traditions et le goût des Grecs.

La tragédie des anciens était tout autre chose que ce qu'elle est devenue dans le cours des temps chez les autres peuples. Elle n'était point, comme le drame moderne, une image de la vie humaine, agitée par les passions, image qui répond à son original autant que possible et jusque dans les moindres traits. La tragédie ancienne sort complètement, par sa forme et par son essence, de la vie ordinaire, elle porte un cachet merveilleux, idéal.

Il faut observer d'abord que, la tragédie et le drame en général ne se produisant qu'aux fêtes de Dionysos [1], le caractère de ces fêtes exerça toujours une grande influence sur le drame. Il en garda une certaine couleur bachique : dans son extérieur il avait le cachet d'une fête et d'un plaisir dionysiaques, et l'enthousiasme qui, dans ces solennités, s'emparait des âmes pour les arracher à la vie ordinaire, donnait à tous les mouvements de la muse tragique et de la muse comique un degré inaccoutumé d'énergie et de feu.

Le costume des personnages qui se produisaient dans la tragédie, était fort éloigné du naturel libre que nous trouvons dans l'art plastique des Grecs, où il atteint la beauté la plus accomplie : c'était un costume de fête de Bacchus. Presque tous les acteurs portaient des vêtements longs, rayés de couleurs vives, touchant à la plante des pieds (χιτῶνας ποδήρεις, στολάς), et des manteaux qu'on jetait sur les épaules (ἱμάτια et χλαμύδας), teints de pourpre ou d'autres couleurs brillantes, avec des bordures bigarrées et des ornements d'or, tels qu'on était accoutumé de les voir aux cortèges bachiques et aux danses des chœurs [1]. L'Héraclès du théâtre ne se

[1] A Athènes, les tragédies nouvelles étaient représentées aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, la fête la plus brillante à laquelle les alliés d'Athènes et beaucoup d'étrangers avaient coutume d'assister. Aux Lénées on donnait aussi des tragédies anciennes; on ne donnait que de ces dernières aux petites Dionysiaques. On apprend cela surtout par les didascalies, c.-à-d. les notes sur les victoires des poètes dramatiques et lyriques, en tant que maîtres de chœurs (χοροδιδάσκαλοι), dont, grâce aux savants de l'antiquité, beaucoup de choses ont passé dans les commentaires des ouvrages poétiques, surtout dans les *arguments* qui les précèdent.

[1] On le voit par les renseignements détaillés de Pollux (IV, c. XVIII) ainsi que par les sculptures qui représentent des scènes tragiques, surtout dans les mosaïques du Vatican publiées par Millin. *Description d'une mosaïque antique du*

présentait pas comme le héros robuste, l'athlète qui ne jette qu'une peau de lion sur ses membres puissants : il paraissait, lui aussi, dans ce costume riche et varié et les attributs distinctifs de la massue et de l'arc n'y figuraient que comme un complément symbolique. Les chœurs également, fournis au nom et sur l'ordre des tribus athéniennes par de riches citoyens qui prenaient le titre de chorèges, rivalisaient les uns avec les autres par le luxe de leurs vêtements et de leur parure aussi bien que par le mérite de leur chant et de leur danse.

Pour le reste, les chœurs, dans l'origine composés du peuple en fête et représentant toujours dans la tragédie des personnages de second ordre, ne se distinguaient en rien des hommes ordinaires [1]; tandis que l'acteur qui jouait le héros ou le dieu dont les vicissitudes occupaient les chœurs, devait avoir, même dans son apparition extérieure, quelque chose de supérieur à la figure humaine. L'acteur tragique était un personnage fort étrange, que l'antiquité plus récente jugeait elle-même bizarre et grotesque [2]. Sa taille dépassait de beaucoup la mesure ordinaire de la grandeur humaine, grâce aux semelles très grosses des souliers tragiques

musée Pio-Clémentin à Rome, représentant des scènes de tragédie, par A L. Millin. Paris, 1819.

[1] La position réciproque du chœur et des personnages est presque toujours celle des Λαοί et Ἄνακτες homériques.

[2] Ὡς εἰδεχθὲς καὶ φοβερὸν θέαμα, dit Lucien d'un acteur tragique (*de Saltat.*, c. XXVII).

(*cothurnes*) et au masque (*oncos*) qui était plus long que la figure humaine : poitrine, ventre, bras et jambes étaient rembourrés en proportion. Le corps y perdit forcément beaucoup de sa mobilité naturelle ; bien des mouvements légers presque imperceptibles pour l'œil, et pourtant très éloquents, durent être supprimés. Le geste tragique, par contre, que les anciens eux-mêmes considéraient comme une des parties les plus importantes de l'art, devait consister en mouvements nettement mesurés qui ne laissaient rien à l'inspiration du moment. Habitués à gesticuler beaucoup et avec vivacité, les Grecs avaient formé tout un système de gestes expressifs, et ce système, fondé sur la nature et la coutume, paraissait élevé à son plus haut degré sur la scène tragique, où il se proportionnait aux puissantes émotions des personnages du drame. Le masque était en parfaite harmonie avec ces gestes. Né du plaisir qu'on prenait à se déguiser de mille manières aux fêtes bachiques, il était devenu un besoin absolu pour la tragédie. Il ne cachait pas seulement les traits trop connus de l'acteur, il ne faisait pas seulement oublier complètement l'acteur pour ne voir que le personnage qu'il représentait; il donnait aussi à toute son apparition ce cachet idéal qu'exige partout la tragédie antique. Sans être intentionnellement exagéré, comme le masque comique, celui de la tragédie était cependant fait pour éveiller l'idée d'êtres que les passions et les émotions de la nature humaine saisissent avec bien plus de force que

dans la vie ordinaire : la bouche était entr'ouverte et les cavités des yeux profondes ; les traits forts accusés annonçaient chacun des caractères dans ce qu'il avait de plus saillant : tout l'ensemble avait une couleur tranchée presque criarde. Quant au jeu de la physionomie, la tragédie antique n'en aurait eu que faire, puisqu'il ne pouvait être ni assez expressif pour répondre à l'idée qu'on se faisait des émotions d'un héros, ni suffisamment visible à la plupart des spectateurs qui emplissaient l'espace immense d'un théâtre ancien. Ce qu'il pouvait y avoir de peu naturel pour notre goût dans l'immobilité des traits qui restaient les mêmes pendant toutes les actions d'un drame, était moins choquant dans la tragédie ancienne où les personnages principaux, une fois que certaines émotions ou certaines préoccupations se sont fortement emparé d'eux, conservent d'un bout à l'autre de la pièce une sorte de ton fondamental qui leur est devenu pour ainsi dire habituel. Il est aisé d'imaginer l'Oreste d'Eschyle, l'Ajax de Sophocle, la Médée d'Euripide gardant la même physionomie à travers toute la tragédie : on ne saurait se représenter ainsi un Hamlet ou un Torquato Tasso. D'ailleurs, entre les divers actes, les masques pouvaient se changer de façon à produire les altérations nécessaires. Œdipe, par exemple, dans Sophocle, après avoir reconnu son malheur et exercé sur lui-même la punition sanglante, entre évidemment en scène avec un masque différent de celui qu'avait porté le souverain trop confiant dans sa fortune, trop sûr de sa vertu,

Nous n'examinerons pas si les masques, ainsi que le disent les anciens, servaient aussi à grossir la voix ; mais il est certain que l'organe des acteurs tragiques atteignait un degré de force et de sonorité métallique qui exigeait autant d'étude et d'exercice, que de disposition naturelle. Il y a différents termes techniques chez les anciens pour désigner ce ton de poitrine remplissant le vaste espace du théâtre d'un son retentissant qui, jusque dans le dialogue ordinaire, avait plus de rapport avec le chant qu'avec la parole de la vie commune, et dont la puissance infatigable, le mouvement rhythmique nettement mesuré, devaient réellement produire dans la gigantesque enceinte l'effet de la voix d'êtres plus puissants et plus grandioses que n'en connaît la réalité.[1]

Mais avant d'étudier avec plus de détail l'impression que recevait l'ouïe dans la tragédie ancienne, achevons dans ces traits principaux, le tableau qu'elle offrait à la vue ; examinons le local de la représentation théâtrale, l'arrangement de l'édifice, autant qu'il convient à l'histoire littéraire de l'examiner.

Les théâtres anciens sont des bâtiments en pierre, de dimensions énormes, destinés à recevoir toute la population libre et adulte d'une république grecque, les seize mille citoyens d'Athènes par exemple, avec les femmes d'une certaine édu-

[1] Βομβεῖν, λαρυγγίζειν, surtout λακυθίζειν· περιᾴδειν τὰ ἰαμβεῖα chez Lucien.

dans la vie ordinaire : la bouche était entr'ouverte et les cavités des yeux profondes ; les traits forts accusés annonçaient chacun des caractères dans ce qu'il avait de plus saillant : tout l'ensemble avait une couleur tranchée presque criarde. Quant au jeu de la physionomie, la tragédie antique n'en aurait eu que faire, puisqu'il ne pouvait être ni assez expressif pour répondre à l'idée qu'on se faisait des émotions d'un héros, ni suffisamment visible à la plupart des spectateurs qui emplissaient l'espace immense d'un théâtre ancien. Ce qu'il pouvait y avoir de peu naturel pour notre goût dans l'immobilité des traits qui restaient les mêmes pendant toutes les actions d'un drame, était moins choquant dans la tragédie ancienne où les personnages principaux, une fois que certaines émotions ou certaines préoccupations se sont fortement emparé d'eux, conservent d'un bout à l'autre de la pièce une sorte de ton fondamental qui leur est devenu pour ainsi dire habituel. Il est aisé d'imaginer l'Oreste d'Eschyle, l'Ajax de Sophocle, la Médée d'Euripide gardant la même physionomie à travers toute la tragédie : on ne saurait se représenter ainsi un Hamlet ou un Torquato Tasso. D'ailleurs, entre les divers actes, les masques pouvaient se changer de façon à produire les altérations nécessaires. Œdipe, par exemple, dans Sophocle, après avoir reconnu son malheur et exercé sur lui-même la punition sanglante, entre évidemment en scène avec un masque différent de celui qu'avait porté le souverain trop confiant dans sa fortune, trop sûr de sa vertu,

Nous n'examinerons pas si les masques, ainsi que le disent les anciens, servaient aussi à grossir la voix ; mais il est certain que l'organe des acteurs tragiques atteignait un degré de force et de sonorité métallique qui exigeait autant d'étude et d'exercice, que de disposition naturelle. Il y a différents termes techniques chez les anciens pour désigner ce ton de poitrine remplissant le vaste espace du théâtre d'un son retentissant qui, jusque dans le dialogue ordinaire, avait plus de rapport avec le chant qu'avec la parole de la vie commune, et dont la puissance infatigable, le mouvement rhythmique nettement mesuré, devaient réellement produire dans la gigantesque enceinte l'effet de la voix d'êtres plus puissants et plus grandioses que n'en connaît la réalité.[1]

Mais avant d'étudier avec plus de détail l'impression que recevait l'ouïe dans la tragédie ancienne, achevons dans ces traits principaux, le tableau qu'elle offrait à la vue ; examinons le local de la représentation théâtrale, l'arrangement de l'édifice, autant qu'il convient à l'histoire littéraire de l'examiner.

Les théâtres anciens sont des bâtiments en pierre, de dimensions énormes, destinés à recevoir toute la population libre et adulte d'une république grecque, les seize mille citoyens d'Athènes par exemple, avec les femmes d'une certaine édu-

[1] Βομβεῖν, λαρυγγίζειν, surtout λακυθίζειν· περιᾴδειν τὰ ἰαμβεῖα chez Lucien.

cation et les nombreux étrangers [1] qui pouvaient prendre part aux spectacles des fêtes. Ces théâtres n'étaient pas exclusivement réservés à la poésie dramatique : d'autres danses de chœur, des marches et cortèges joyeux, toutes sortes de solennités publiques, des assemblées populaires même avaient lieu dans ces édifices. Aussi trouvons-nous partout en Grèce des théâtres, bien que la poésie dramatique fût le produit de la seule Athènes. Bien des choses néanmoins, dans l'architecture théâtrale et dans ses formes définitives et pour ainsi dire légales, ne s'expliquent que par la destination aux jeux dramatiques. Les Athéniens commencèrent à bâtir leur théâtre de pierre dans le sanctuaire de Dionysos, sur le côté méridional de l'Acropole (τὸ ἐν Διονύσου θέατρον ou τὸ Διονύσου θέατρον), lorsque dans l'ol. 70e, 1, (av. J. C. 500) se furent écroulés les échafaudages de bois du haut desquels le peuple avait jusque-là contemplé le spectacle. Il dut être achevé assez tôt pour permettre d'y représenter les chefs-d'œuvre des trois grands tragiques, quoique la décoration architecturale n'ait été terminée dans toutes ses parties que bien plus tard. On sait en effet qu'au temps de la guerre du Péloponèse, le Péloponèse lui-même et la Sicile possédaient déjà des théâtres d'une grande beauté.

Tout comme le drame, la construction entière du théâtre avait son point de départ dans le chœur :

[1] V. plus haut p. 50, note.

la place qui lui est réservée forme la partie primitive et le centre de la disposition entière ; tout le reste ne fait que s'ordonner autour de ce centre. L'*orchestre* qui occupe une surface circulaire au milieu et dans la profondeur de tout l'édifice, n'est autre chose que l'antique salle de danse, le *chœur* du temps d'Homère. (V. chap. III.) C'est un espace plan et lisse, assez vaste pour laisser toute liberté aux mouvements d'une nombreuse troupe de danseurs. L'autel de Dionysos, autour duquel s'agitait en cercle le chœur dithyrambique, était devenu une petite élévation au milieu de l'orchestre, qu'on appelait *thymélé* et qui servait de point d'appui au chœur dès qu'il avait pris sa position définitive. Arrangée de mille manières, tantôt comme monument funèbre, tantôt comme terrasse garnie d'autels, elle se prêtait aux exigences des diverses tragédies [1]. Le chœur lui-même, en devenant dramatique, de lyrique qu'il avait été, avait subi des

[1] Il suffit d'observer ici en deux mots qu'il faut soigneusement distinguer de l'ancien théâtre attique celui du temps macédonien à Alexandrie, Antioche et autres villes de ce genre. Dans ces derniers l'*orchestra* était coupée au milieu, et la moitié la plus rapprochée de la scène était transformée, au moyen d'une planche en sous-scène spacieuse, sur laquelle se produisaient les mimes ou *planipedarii*, ainsi que des musiciens et des danseurs, tandis que la scène proprement dite restait réservée aux acteurs tragiques et comiques. Cette partie de l'orchestre s'appelait alors thymélé ou orchestra dans le sens restreint (Cf. *disput. scen.* J. Sommerbrodt, Liegnitz, 1843, p. I à XIV, et Fr. Wieseler, *Ueber die Thymele des griech. Theaters*. Gött., 1847, particulièrement p. 5 à 15. E. M.)

changements considérables dans toute son organisation. Tant qu'il fut chœur dithyrambique, il se mouvait en cercle autour de l'autel du milieu, il se suffisait à lui-même ; chœur dramatique au contraire, il était en rapport avec l'action de la scène, en recevait les motifs de ses discours, s'intéressait à ce qui s'y passait, et devait par conséquent faire face de temps en temps à la scène elle-même. Aussi, d'après les anciens grammairiens, le chœur du drame fut-il carré (τετράγωνος) c'est-à-dire, ordonné de façon que les danseurs, disposés par rangs réguliers (στίχοι et ζυγά), formassent un carré. C'est ainsi qu'il marchait à travers les larges couloirs de l'orchestre (πάροδοι) vers le milieu où il se rangeait, en lignes régulières, entre la thymélé et la scène. Quant au nombre du chœur tragique, voici comment il se substitua probablement à celui des danseurs du dithyrambe, lequel était de cinquante : on en retrancha d'abord deux membres pour former un chœur carré, puis on partagea ce nombre de quarante-huit entre les quatre pièces qu'on jouait toujours à la suite les unes des autres. C'est ce qui explique bien des choses et notamment pourquoi, à la fin des *Euménides* d'Eschyle, deux chœurs différents, celui des Érinnyes et celui de la procession de fête peuvent se rencontrer [1]. Le chœur d'Eschyle se composait

[1] C'est ce qui répand aussi quelque jour sur le nombre du chœur comique, qui était de vingt-quatre. C'était là la moitié du chœur tragique ; car les comédies se jouaient isolément, et non quatre par quatre.

donc de douze choreutes ; et ne fut porté à quinze que par Sophocle : ce nombre resta le nombre régulier dans les tragédies de Sophocle et d'Euripide [1]. Dans l'attitude des membres du chœur tout était réglé par une tradition fixe qui avait surtout en vue de présenter au public un aspect favorable, en mettant sur les premiers rangs les meilleurs choreutes et ceux qui étaient le mieux parés. Les mouvements ordinaires du chœur tragique étaient solennels et pleins de dignité, comme il convient à des personnages vénérables, matrones et vieillards, qui le composent souvent. On représente la danse tragique, appelée *Emmeleia*, comme le genre le plus grave et le plus majestueux de l'orchestique.

Quoique le chœur, en dehors des airs qu'il chantait seul sur la scène vide, exécutât aussi des chants qui alternaient avec ceux des personnages de la scène, les acteurs cependant, tout en liant conversation avec eux, ne se trouvaient pas, au moins en général, sur le même niveau ; car ils occupaient la scène qui était plus élevée. Il faut reconnaître pourtant qu'on n'est point aussi éclairé qu'on le voudrait être sur la manière dont l'orchestra et la scène se touchaient, et sur la façon dont elles communiquaient l'une avec l'autre. La

[1] Les renseignements des anciens sur l'organisation du chœur en détail, se rapportent au chœur de quinze personnes, de même que leurs données sur l'arrangement de la scène s'appliquent aux trois acteurs. On voit que la forme de la tragédie eschyléenne était tombée en désuétude.

position réciproque des personnages de la scène et du chœur se trouvait ainsi tout d'abord indiquée à la vue ; les uns, héros de l'âge légendaire, dont toute l'apparition conservait quelque chose de grandiose et de puissant ; l'autre, généralement composé d'hommes du peuple qui devaient accueillir les événements de la scène avec des âmes formées d'une manière plus faible, et partant plus voisins du public qui les écoutait.

La scène des anciens était fort longue et sans profondeur ; elle ne coupait qu'une étroite bande du cercle de l'orchestra, mais elle s'étendait des deux côtés au point que sa longueur était à peu près le double du diamètre de l'orchestra[1]. Cette forme de la scène a sa raison d'être dans le principe même de l'art antique et influait de son côté considérablement sur le drame. De même que l'art plastique affectionnait particulièrement la disposition des figures en lignes étendues qui convenait particulièrement à des frises et à des tympans, de même que la peinture des anciens, loin de grouper les figures de façon que celles de devant ca-

[1] Il suffit, pour des lecteurs qui désirent s'instruire avec plus de détail sur les mesures et les proportions architecturales, de les renvoyer au beau plan que M. Donaldson a donné dans le volume supplémentaire des *Antiquities of Athens* de Stuart, Londres, 1830, p. 33. Il ne faut cependant pas oublier que les parties latérales et saillantes du proscénium qu'adoptent MM. Donaldson et Hirt, ne peuvent être prouvées ni par un témoignage des anciens, ni par un besoin de leurs représentations dramatiques : l'espace qu'on affecte à ces parties revient plutôt aux couloirs ouverts de l'orchestra (πάροδοι). V. l'Appendice du traducteur.

chent en partie celles de derrière, les plaçait au contraire les unes à côté des autres, nettement et clairement dessinées et avec leurs contours complets ; de même les personnages de la scène, les héros avec leurs suites souvent nombreuses étaient rangés en longues files sur cette scène étroite et prolongée. Les personnages venant de loin n'arrivaient pas du fond, mais du côté de la scène et avaient souvent un long chemin à faire avant de se rencontrer au milieu avec les acteurs qui s'y trouvaient. Le carré très oblong que formait cette scène était entouré sur ses trois côtés de murs élevés, dont celui du fond s'appelait *scéné,* ceux très étroits de droite et de gauche *parascénies*. La scène elle-même, d'après le sens strict des mots, s'appelait non pas *scène*, mais *proscenium,* parce qu'elle s'étendait devant la *scéné*. La véritable signification de ce mot est tente, baraque : dans l'origine, on avait sans doute construit de ces baraques de bois, pour les besoins du moment, afin de désigner la demeure du personnage principal, d'où celui-ci s'avançait sur l'étroit passage devant sa maison. Cependant, malgré la transformation de cet échafaudage misérable en un grand mur richement orné et de proportions architecturales, la destination et la valeur scéniques restèrent à peu près les mêmes ; il représentait la demeure du personnage ou des personnages principaux, et le *proscenium* en était comme la cour qui s'élargissait encore dans l'orchestra. C'est ainsi que la *scéné* pouvait représenter un camp avec la tente des héros

principaux, comme dans l'*Ajax* de Sophocle, un lieu sauvage au milieu des forêts et des rochers, avec une caverne servant de demeure au personnage principal, comme dans le *Philoctète*; mais ordinairement elle était décorée de façon à représenter la façade d'un palais de souverain avec colonnades, créneaux, tours et une suite d'annexes qui, selon les exigences de chaque pièce, pouvaient être plus ou moins étendues, et plus ou moins avancées sur la scène[1]. Souvent aussi c'était la décoration, assez analogue, d'un temple avec les bâtiments et les promenades qui appartenaient à un sanctuaire grec. Mais on ne voyait jamais que l'extérieur de ce palais ou de ce temple; l'esprit de la vie antique exigeait que les actions dramatiques sortissent de l'intérieur de la maison et se produisissent au dehors, car tout ce qui était grand et important, tous les événements majeurs se passaient publiquement et en plein air; les rapports de société entre les hommes avaient lieu non dans les appartements, mais dans des halles, des marchés et des rues; ce qui se passait dans le secret des maisons ne pouvait jamais être l'objet de l'attention publique : et les poètes tragiques étaient forcés d'avoir égard à ces coutumes de la vie grecque en inventant et en arrangeant leurs compositions dramatiques.

Les personnages héroïques, lorsqu'ils veulent

[1] Chez les Grecs λογεῖον, autrefois ὀκρίβας, en latin *pulpitum* ou *proscenium*.

communiquer à d'autres leurs pensées et leurs sentiments, se rendent donc par les portes de leurs demeures dans une cour ouverte : de l'autre côté, le chœur arrive venant de la ville ou de la contrée qu'habitent les personnages principaux. Il s'assemble, pour délibérer et discuter avec les individus supérieurs de la scène au sort desquels il s'intéresse, sur un espace étendu qui représente souvent la place du marché et des assemblées populaires, généralement attenant au palais princier dans les temps monarchiques de la Grèce. On pouvait d'autant moins s'étonner de voir exécuter des danses de chœur sur ces marchés qu'ils étaient particulièrement destinés, dans les vieilles mœurs, à de grands chœurs populaires et qu'on les appelait même *chœurs* (V. chap. III). La scène et le théâtre entier une fois organisés d'après cet ordre d'idées, la comédie dut s'y conformer également jusque dans les phases de son histoire où, après avoir abandonné la vie publique, elle eut pris pour sujet l'existence domestique et privée. Dans les imitations des pièces de la nouvelle comédie attique que nous devons à Plaute et à Térence, la scène représente des parties de rue assez étendues : on y distingue les maisons des personnages du drame, à côté d'édifices publics et de temples : tout y est soigneusement prévu et calculé par le poète, tout y est amené avec beaucoup d'art, et la plupart du temps avec un grand naturel, pour que les acteurs en allant et venant, en sortant et en rentrant, dans les rencontres de la rue ou sur le seuil des portes,

puissent découvrir de leurs sentiments et projets tout ce qu'il est utile et désirable que le spectateur connaisse.

Les murs massifs et fixes de la scène avaient des ouvertures déterminées qui restaient toujours les mêmes malgré les décorations diverses dont on les couvrait dans les différentes pièces. Ces accès à la scène avaient leur valeur constante et fixe, ce qui permettait aux spectateurs des drames anciens de savoir dès le premier coup d'œil bien des choses qu'autrement ils auraient dû deviner peu à peu par l'exposition de la pièce : car le secours qu'offrent nos programmes était complètement ignoré des anciens. Les spectateurs, d'après ce qu'ils voyaient se passer sur la scène, faisaient certaines suppositions qui leur rendaient ces événements beaucoup plus intelligibles qu'ils ne le sont pour nous à la lecture. C'est ainsi qu'un sens déterminé s'attachait au côté gauche et au côté droit. Le théâtre d'Athènes était appuyé à la pente méridionale de l'Acropole de telle sorte que du haut de la scène on avait à sa gauche la plus grande partie de la ville et le port, à sa droite presque toute la campagne de l'Attique. Ce fut là le motif qui fit admettre une fois pour toutes que l'entrée latérale des parascénies de droite signifierait une arrivée de la campagne et de l'étranger, celle de gauche la venue de la ville et des environs. De cette façon, les deux murs de côté se trouvaient toujours dans le rapport de dedans et de dehors. Il était naturel que les couloirs inférieurs qui conduisaient

à l'orchestre dussent également affecter cette signification, quoique la parodos de droite fût peu employée, le chœur se composant la plupart du temps de personnes de l'endroit même ou du voisinage.

Quant au mur principal, la *scéné* proprement dite, il avait trois portes ; celle du milieu qu'on appelait la porte royale, représentait l'entrée principale du palais, de la demeure du souverain lui-même ; à droite on figurait un passage qu'il était naturel de placer du côté extérieur, puisqu'il conduisait surtout aux appartements des hôtes qui formaient souvent une annexe particulière des maisons grecques ; la porte gauche menait à une partie de la maison, située du côté de la ville et par conséquent moins exposée, au sanctuaire par exemple, à la prison, au gynécée, etc.

Mais les anciens allaient plus loin encore dans ces significations convenues qu'ils attachaient au local ; ils jugeaient d'après la première entrée en scène le rôle de l'acteur et sa place dans le drame entier. Nous arrivons ici au point où le drame grec semble le plus entravé par des lois bien sévères, le plus astreint à des formes qui paraissent étroites et gênantes à notre manière de voir. Mais l'art antique en général, nous avons déjà plusieurs fois eu l'occasion de l'observer, aime, dans tous les genres de productions, ces formes déterminées, immuables et égales qui s'emparent de l'esprit par la puissance de l'habitude et le transportent aussitôt dans la disposition voulue. Si ces formes sem-

blent paralyser la liberté de la force créatrice, et imposer des entraves au libre essor de l'imagination, les œuvres de l'art ancien, par cela même qu'elles ont à remplir une mesure donnée, une forme prescrite, et pour peu que leur inspiration réponde à cette forme, acquièrent cette solidité caractéristique, grâce à laquelle elles semblent s'élever au-dessus des productions arbitraires et accidentelles du génie humain et s'approcher des œuvres de la nature éternelle qui, elles aussi, sont comme une combinaison harmonieuse des lois les plus sévères et du libre instinct du beau.

Sans doute dans la poésie dramatique cette forme extérieure à laquelle doit se plier l'œuvre du génie, paraît d'autant plus sévère, j'allais dire tenace, qu'aux conditions à remplir dans le choix des pensées, de l'expression, des mesures métriques, s'ajoutent les exigences du local et du personnel de la représentation. En ce qui concerne le personnel, les anciens y montrent encore ce sens historique qui leur est particulier et qui consiste dans un mélange singulier d'attachement aux formes traditionnelles et de vive tendance à les développer. Jamais on ne rejette sans nécessité le vieux type : mais par des développements qu'il contient pour ainsi dire en germe, on le rend susceptible de se prêter aux exigences de génies plus hardis. C'est ce qui contribue tant à donner à l'histoire d'un genre de créations intellectuelles dans l'antiquité, cette ressemblance si frappante avec l'éclosion, la croissance et la floraison des produits organiques de la nature.

Nous avons vu comment un acteur se séparait du chœur et comment Thespis et Phrynichos se contentèrent de cet unique acteur, de telle façon cependant qu'il représentait successivement toutes les personnes qui, parlant devant le chœur et avec le chœur, devaient produire l'ensemble de l'action. Eschyle ajouta le second acteur pour gagner ainsi, sur la scène même, le contraste entre deux personnes en action : car le chœur ne paraît en général que passif, ou du moins simplement réceptif, et, lors même qu'il a ses désirs et ses passions propres, il ne se prête pas à une action indépendante. D'après cette forme, il ne pouvait donc y avoir simultanément sur la scène que deux personnes qui parlaient, — il était licite de leur adjoindre autant de personnages muets qu'il plaisait au poète d'en introduire, — mais ils pouvaient, l'un et l'autre, si le temps suffisait pour le changement de costume, reparaître en d'autres rôles. Que le même acteur jouât divers rôles d'une même pièce, cela ne semblait pas plus extraordinaire aux anciens que de le voir dans diverses pièces, puisque le masque ne permettait pas de reconnaître la personne de l'acteur et que l'art pouvait bien suffisamment faire valoir la différence des caractères. L'art de l'acteur exigeait dans ces conditions des dons naturels extraordinaires, une grande force du corps et de la voix, en même temps qu'une éducation soignée et une longue étude. Au temps des grands poètes et plus tard encore, à l'époque de Philippe et d'Alexandre, alors que les acteurs intéressaient plus

que les pièces, il n'y eut jamais que fort peu d'entre eux qui aient réussi à satisfaire le public. Aussi tâchait-on de tirer de ces quelques artistes tout l'avantage possible et d'écarter complètement ce que doit avoir et ce qu'a si souvent aujourd'hui de gênant l'emploi d'acteurs ignorants et maladroits dans les rôles secondaires.

Sophocle lui-même ne hasarda que la timide innovation d'adjoindre un troisième acteur. Cela parut suffisant pour donner à l'action tragique ce qu'il lui fallait de variété et de mouvement, sans sacrifier cette simplicité, cette clarté que le style de l'art a toujours conservée comme la chose principale dans les grandes époques de l'antiquité. Eschyle adopta ce troisième acteur dans les trois pièces réunies qu'il paraît avoir fait représenter les dernières à Athènes, dans l'*Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Euménides*. Les autres pièces, jouées précédemment, sont toutes organisées de manière à pouvoir être rendues par deux acteurs[1]. Sophocle et Euripide se sont toujours contentés de ces trois acteurs. *Œdipe à Colone* seul ne pouvait être représenté sans l'adjonction d'un quatrième acteur: autrement la composition si riche et si compliquée

[1] Le prologue de *Prométhée* seul semble supposer trois acteurs pour les rôles de Prométhée, d'Héphestos et de Cratos: on pouvait cependant y avoir recours à d'autres expédients sans avoir besoin d'un troisième ὑποκριτής. (Cf. J. Sommerbrodt, *de Æschyli re scenica*. Liegnitz, 1851, p. 52 à 56, et G. Hermann *Æschyli tragœd.* Lips.. 1852, t. II, p. 55, 56. E. M.)

de cet admirable drame eût été impossible[1]; mais Sophocle ne paraît pas avoir osé porter lui-même cette nouveauté sur le théâtre. On sait que l'*Œdipe à Colone* ne fut mis en scène qu'après sa mort par Sophocle le Jeune.

Les anciens attachaient au nombre déterminé et à la position réciproque de ces acteurs plus d'importance encore qu'on ne pourrait s'y attendre d'après tout ce qui précède. Ils les distinguaient par les termes techniques de *protagoniste*, *deutéragoniste* et *tritagoniste*. Ces expressions désignent souvent les acteurs eux-mêmes d'après leur destination : c'est ainsi qu'on disait que Cléandre avait été le protagoniste d'Eschyle, Mynisque son deutéragoniste ; c'est ainsi encore que Démosthène, dans une dispute avec Eschine, dit que la représentation de gouvernants sévères et cruels du genre de Créon était pour ainsi dire le privilège du tritagoniste, parce qu'Eschine lui-même avait servi de tritagoniste à d'autres acteurs plus considérés. D'autres fois ces termes servent à distinguer les personnages du drame, comme lorsque Pollux, le grammairien, rapporte que la porte du milieu de la *scéné* revient au protagoniste, que celle de droite conduit à la demeure du deutéragoniste, que celle de gau-

[1] A moins qu'on ne suppose que le rôle de Thésée, dans cette pièce, fut joué tantôt par l'acteur chargé du rôle d'Antigone, tantôt par celui qui représentait Ismène ; mais il est mille fois plus difficile pour deux acteurs de rendre un seul caractère tout à fait de la même manière, dans le même ton et le même esprit, que pour un seul acteur de comprendre et de rendre de différentes manières plusieurs rôles.

che enfin est réservés au tritagoniste [1]. D'après un passage, très important pour l'histoire du drame antique, d'un philosophe néoplatonicien [2], le poète ne crée pas le protagoniste, le deutéragoniste et le tritagoniste : il ne fait que donner à chacun de ses acteurs le rôle qui lui revient. Ces observations et quelques autres d'écrivains anciens ont été la cause de beaucoup de malentendus et de difficultés qu'il serait trop long ici de démontrer et de résoudre un à un. Voici plutôt une vue générale de la chose qui servira à faire comprendre la portée de cette différence entre les acteurs.

La tragédie antique a son point de départ dans la représentation d'une souffrance (πάθος) et reste toujours fidèle à cette destination. Tantôt ce sont des souffrances extérieures, des dangers, des adversités, tantôt des souffrances plus morales, une lutte violente de l'âme, des douleurs de cœur ; mais c'est toujours une souffrance, dans l'acception la plus étendue du mot, qui réclame principalement l'intérêt. Or le personnage, dont le sort éveille cet intérêt, qui paraît physiquement ou moralement assailli, le personnage le plus pathétique dans le sens antique du mot, voilà le protagoniste. Dans les quatre drames qui ne supposent que deux acteurs, le protagoniste est facile à distinguer : dans le *Prométhée* c'est le Titan enchaîné lui-même ; dans les *Perses* Atossa s'inquiétant du sort de l'armée et de l'empire ; dans les *Sept*, Étéocle, que la malédiction du père pousse au fratricide ; dans les *Suppliantes*, Danaos, le fugitif, qui cherche une patrie nouvelle. Le deutéragoniste n'est que rarement, dans cette forme du drame, l'auteur des maux du personnage principal, — généralement c'est à une puissance extérieure et qui ne paraît pas dans la pièce qu'est dévolu ce rôle, — il ne sert qu'à provoquer, de différentes manières, tantôt par un intérêt bienveillant, tantôt par des nouvelles déplaisantes, l'expression des sentiments du protagoniste. Dans le *Prométhée*, par exemple, le deutéragoniste jouait les trois rôles d'Océanos, d'Io et d'Hermès. Le protagoniste peut également reparaître dans d'autres rôles, quoique les tragiques aiment à concentrer toute la force et toute l'activité de cet acteur sur un seul rôle. Si un tritagoniste survient, il sert généralement à motiver et amener les souffrances et les persécutions du protagoniste. Très peu pathétique lui-même, et peu fait pour éveiller la compassion, il est cependant la cause de situations qui excitent le plus la pitié et l'intérêt pour le personnage principal. En ce cas le deutéragoniste est chargé des rôles où, malgré une grande chaleur de sentiment, il n'y a pourtant pas l'énergie et la profondeur qui sont l'apanage du protagoniste : caractères faibles, de trempe plus délicate et de moins de grandeur d'âme, que Sophocle aime à placer à côté de ses

[1] Cf. Sommerbrodt, *Disput. scenic.*, p. XX. Liegnitz, 1848. E. M.

[2] Plotin, *Ennead.*, III, L. II, p. 268. Basileæ, p. 484. Creuzer. Cf. la note de Creuzer, vol. III, p. 153, édit d'Oxford.

personnages principaux pour en faire mieux ressortir toute la vigueur ; mais ces caractères n'en sont pas moins susceptibles de déployer une beauté et un sublime d'un genre très-particulier.

Le degré d'importance de ces trois genres de rôle repose donc essentiellement sur le degré de pitié, de souci ou simplement d'intérêt qu'un rôle est destiné à éveiller dans le spectateur. En parcourant les titres des pièces des trois tragiques, on trouvera que, lorsqu'ils ne désignent ni le chœur ni le mythe d'une manière tout à fait générale, ils nomment toujours la personne à laquelle s'attache un intérêt de cette nature. Antigone, Électre, Œdipe roi et Œdipe banni, Ajax, Philoctète, Déjanire, Médée, Hécube, Ion, Hippolyte, etc., sont tous évidemment des rôles de protagoniste [1].

L'art antique aimait à faire ressortir, par la position même qu'ils occupaient, l'importance et la dignité des différents personnages, à offrir à l'œil un tableau symétrique qui répondît à l'idée de l'action qu'on représentait. Le protagoniste, en sa qualité de personnage dont le sort est le pivot de tout le drame, doit occuper le milieu de la scène, le deutéragoniste et le tritagoniste avancent vers

[1] Une étude plus approfondie de ce sujet qui peut entraîner à beaucoup de recherches sur la composition des diverses tragédies, serait déplacée ici. J'indiquerai cependant la distribution des rôles de quelques pièces, qui me semble la plus probable. Dans la trilogie d'Eschyle qui nous est conservée, il s'agit de maintenir au même acteur le même rôle dans les trois pièces :

lui des deux côtés. C'est aussi la raison pour laquelle on maintint l'usage de toujours faire sortir par la porte du milieu, jamais par une des portes latérales de la *scéné,* le protagoniste qui jouait le rôle principal ; et, s'il venait de l'étranger, comme Agamemnon et Oreste, dans Eschyle, c'est toujours par la porte du milieu qu'il entre ensuite dans l'intérieur du palais qui est sa demeure. Pour le deutéragoniste et le tritagoniste, la signification locale, attribuée aux deux portes latérales, devait faire naître bien des difficultés. Il serait cependant aisé, si c'était ici le lieu d'entrer dans ces détails, de démontrer par plusieurs exemples comment les poètes tragiques surent satisfaire à toutes ces conditions extérieures [1].

AGAMEMNON.	*Protag.*	Agamemnon, gardien, hérault.
	Deutér.	Cassandre, Égisthe.
	Tritag.	Clytemnestre.
CHOÉPHORES	*Protag.*	Oreste.
	Deutér.	Électre, Égisthe, messager.
	Tritag.	Clytemnestre, nourrice.
EUMÉNIDES.	*Protag.*	Oreste.
	Deutér.	Apollon.
	Tritag.	Pythias, Clytemnestre, Athéné.

Pour Sophocle, *Antigone* et *Œdipe roi* peuvent servir d'exemple.

ANTIGONE.	*Protag.*	Antigone, Tirésias, Eurydice, messager.
	Deutér.	Ismène, gardien, Hémon, messager.
	Tritag.	Créon.
ŒDIPE ROI.	*Protag.*	OEdipe.
	Deutér.	Prêtre, Jocaste, serviteur, messager.
	Tritag.	Créon, Tirésias, messager.

[1] Nous renvoyons, pour la comparaison, à Ch. Fr. Her-

Les changements de scène sont rarement nécessaires dans la tragédie antique. Elle est composée de façon que les conversations et les transactions qui en forment le point principal puissent très bien se passer au même endroit, la plupart du temps sur la place qui entoure la demeure royale. Quant aux actions muettes, telles que le combat fratricide des fils d'Œdipe, le meurtre d'Agamemnon, les funérailles de Polynice par Antigone, où ce qui importe n'est pas le développement de la pensée et du sentiment, mais le fait extérieur, matériel, elles sont supposées accomplies en dehors ou derrière le théâtre et ne sont que racontées sur la scène, disposition qui donne beaucoup d'importance aux rôles des hérauts et des messagers dans l'ancienne tragédie. Les poètes, en cela, n'avaient pas seulement en vue le principe d'Horace [2], de dérober aux yeux du public des spectacles sanglants et des événements incroyables, parce qu'ils excitent moins d'horreur ou de doute lorsqu'ils sont racontés. La raison bien plus profonde qui les faisait agir ainsi, c'est qu'en général l'intérêt de la tragédie classique ne

mann, *Disputatio de distributione personarum inter histriones in tragœdiis græcis.* Marburgi. 1840, surtout p. 25 à 31, 60 à 63, et G. Bernhardy, *Grundriss der griech. Litt.* Halle, 1845, t. II, p. 626. 642 à 644, qui diffèrent, l'un et l'autre, de Müller. E. M. (Nous donnons, dans l'Appendice, un résumé de leur théorie, ainsi qu'un extrait de la monographie d'Otfr. Müller sur les *Euménides,* où il traite ce sujet avec plus de détail. K. H.)

[2] Horace, *Art poét.,* 180 et suiv.

s'attache jamais au fait matériel. Le drame qui en constitue le fond est un drame intérieur, moral. Les réflexions, les résolutions, les sentiments, actes de l'âme qui se laissent parfaitement exprimer par la parole, voilà ce que l'on développait sur la scène. Pour le fait extérieur qui, dans la réalité, est presque toujours muet, ou qui du moins ne s'explique pas suffisamment par des paroles, la forme épique du récit reste toujours la meilleure. Aussi les combats singuliers, les batailles, les assassinats, les sacrifices, les funérailles, tout ce qui enfin, dans la mythologie, est accompli par la force des bras, se passe derrière la scène, même lorsqu'on pouvait le représenter sans difficulté. Des exceptions apparentes, comme l'enchaînement de Prométhée ou le suicide d'Ajax sur la scène, ne sont pas des exceptions réelles, et ne font que confirmer la règle, puisque les faits matériels ne sont placés sur la scène que pour montrer l'état moral de l'âme dans lequel se trouvent et Prométhée lorsqu'on lui met les entraves, et Ajax avant de se frapper lui-même. D'ailleurs le costume même des acteurs tragiques était calculé plus pour un débit oratoire un peu accentué que pour des actions matérielles. La taille bizarrement allongée, le corps rembourré des histrions tragiques aurait eu un air bien maladroit, pour ne pas dire plaisant, dans des combats et autres actions violentes [1]. Du sublime au ridicule,

[1] C'était chose fort ridicule à voir, d'après Lucien, *Som-*

il n'y avait ici qu'un pas, et la tragédie antique n'eut garde de le faire.

La tragédie des anciens conserva donc, à peu d'exceptions près, plutôt par des raisons intrinsèques que par obéissance à une règle extérieure, l'unité de lieu, et n'eut partant point besoin de mécanisme pour le changement complet des décors, comme cela fut le cas sur le théâtre romain [1]. A Athènes il suffisait, pour les changements nécessaires, des *périactes*, placés aux coins de la scène. C'étaient des machines de la forme d'un prisme trigone qui, par un tour qu'on lui imprimait rapidement, pouvaient montrer une face différente et offrir ainsi une perspective autre du côté que l'on supposait être la direction de l'étranger, ou changer un objet rapproché du côté de la ville [2]. C'est par ce moyen qu'on put opérer, dans les *Euménides* d'Eschyle, le transport de l'action du sanctuaire de Delphes à celui de Pallas sur l'Acropole d'Athènes. Il n'y a nulle part, dans les tragédies conservées, de changement plus important. Lorsqu'il s'y présente des lieux différents, mais rapprochés, la scène si allongée peut très-bien en comprendre plusieurs, d'autant plus que les Grecs n'exigeaient pas du théâtre une imitation fidèle et exacte de la réalité, et qu'une légère

nium sive gallus, 26, lorsque quelqu'un tombait avec le cothurne.

[1] *Scena ductilis* et *versilis*.

[2] Cf. Bernhardy, *l. c.*, p. 626; Sommerbrodt, *l. c.*, p. XXI. E. M.

indication suffisait pour diriger leur imagination si mobile dans le sens qu'on désirait. Dans l'*Ajax* de Sophocle, la moitié gauche de la scène représente le camp grec ; la tente d'Ajax, qui doit se trouver au milieu, termine l'aile gauche de ce camp ; à main droite, on voit une forêt solitaire avec une échappée sur la mer ; c'est là qu'Ajax se donne la mort, visible au spectateur, mais inaperçu d'abord du chœur, qui se trouve dans les allées latérales de l'orchestra.

Par contre la tragédie grecque avait à satisfaire à une autre exigence inévitable qui résultait du local seul. Le proscénium ou la scène représente un espace ouvert en plein air ; tout ce qui s'y passe, est public ; dans les épanchements les plus confidentiels, il faut craindre la présence de témoins. Il était cependant indispensable parfois de montrer aux spectateurs une scène qui était confinée dans l'intérieur de la maison, surtout lorsque le plan et l'idée de la pièce exigeait ce qu'on appelle un spectacle tragique, c'est-à-dire un tableau vivant où toute une série de pensées saisissantes était concentrée dans une vue d'ensemble. Des spectacles très-émouvants de ce genre sont, chez Eschyle, Clytemnestre, l'épée sanglante à la main, debout sur les cadavres d'Agamemnon et de Cassandre, ayant sur les bras le vêtement de bain dans lequel elle a enveloppé son malheureux époux ; et, dans le drame suivant de la même trilogie, Oreste exactement au même endroit, où l'on voit encore suspendu le même vêtement de bain, près des ca-

davres d'Egiste et de Clytemnestre ; dans Sophocle, Ajax au milieu des animaux que, dans son délire, il a tués à la place des chefs de l'armée grecque, plongé dans une profonde mélancolie et méditant sur ce qu'il vient d'accomplir dans son égarement. On le voit, ce ne sont pas les faits eux-mêmes, représentés dans leur accomplissement, c'est l'état moral qui résulte du fait accompli, que l'on tenait à mettre sous les yeux du chœur et des spectateurs pour qu'il devînt le sujet de leurs réflexions et de leurs émotions. Pour mettre sur la scène les groupes de ce genre où l'on reconnaît, dans le choix et dans l'ordonnance, tout le génie plastique de l'époque d'un Phidias, et pour montrer ainsi au dehors l'intérieur des demeures, cachées derrière la scène, on se servait des machines qu'on appelait *encycléma* et *exostra,* parce que l'une d'elles se roulait, tandis que l'autre était poussée. Il serait téméraire, avec les renseignements si parcimonieux des grammairiens, de vouloir démontrer avec exactitude leur mécanisme, mais l'effet qu'elles produisaient ressort clairement des tragédies anciennes elles-mêmes. Les portes d'un palais ou d'une tente guerrière s'ouvrent brusquement à deux battants et au même moment une pièce intérieure, complètement visible et distincte, avec toutes ses décorations, se montre sur la scène et y reste, comme centre de l'action dramatique, jusqu'à ce que le progrès de cette action exige de la faire disparaître de la même manière qu'elle avait paru. On peut être certain que ces arrangements et ces effets de

scène, loin d'être grossiers et de mauvais goût, répondaient parfaitement au sentiment du beau et à l'imagination, propres à ce temps, surtout dans les dernières années d'Eschyle et pendant la carrière de Sophocle, alors que des mathématiciens sérieux, tels qu'Anaxagore et Démocrite, avaient commencé, en vue du théâtre précisément, à s'occuper de la perspective et que la peinture de décors d'Agatharque était devenue une branche particulière de l'art, qui mettait plus de soin à imiter les objets au moyen de la lumière et de l'ombre de manière à faire illusion [1].

Le mécanisme à l'aide duquel des figures montaient du sein de la terre ou bien passaient à travers les airs, et celui par lequel on imitait l'éclair et le tonnerre, étaient, au temps des trois grands tragiques, suffisamment perfectionnés pour les effets qu'ils voulaient produire. Les pièces d'Eschyle, le *Prométhée* notamment, prouvent qu'on ne lui reprochait pas sans tort une prédilection particulière pour des apparitions fantastiques, des chars ailés et d'étranges hippogriffes sur lesquels entraient en scène des êtres divins, comme Océanos et ses filles.

Telle fut, dans ses parties principales, avec toute sa grandeur originale et sa régularité plastique, le tableau que présentait aux yeux la tragédie grecque. Il n'est pas moins nécessaire, pour entrepren-

[1] On appelait cet art σκηνογραφία, quelquefois aussi σκιαγραφία.

dre d'apprécier les poètes tragiques, d'étudier la forme de la tragédie grecque quant au temps, en d'autres termes, le plan général de la composition des divers éléments ; car ici encore il y a bien des choses qui ne peuvent pas s'expliquer par l'idée générale du drame et qu'on ne saurait comprendre qu'en examinant le développement historique, particulier à la tragédie grecque.

La tragédie ancienne est une union de la poésie lyrique avec le dialogue dramatique que l'on peut décomposer de différentes manières. On peut opposer le chœur aux acteurs, le chant au discours parlé, les éléments lyriques aux éléments dramatiques. On arrivera cependant à la division la plus féconde, en distinguant d'abord, d'après l'exemple d'Aristote [1], le chant à plusieurs voix du chant et du discours individuel. Le premier revient naturellement au chœur seul, le second au chœur et aux acteurs. Les chants à plusieurs voix du chœur ont une portée particulière et déterminée dans l'ensemble de la tragédie. Lorsque le chœur les récitait à un endroit fixe au milieu de l'orchestra, ils s'appelaient *stasimon*; *parodos*, s'il les chantait soit en faisant son entrée par les couloirs de l'orchestra, soit en se rendant à l'endroit où il se rangeait dans son ordre habituel. La principale différence de la parodos et des stasima consiste en ce que la première commence la plupart du temps par un certain nombre de systèmes anapestiques,

[1] *Poétique*, 12.

ou du moins intercale au milieu des chants lyriques ces systèmes, particulièrement propres à être récités dans une procession ou dans la marche. Quant à la signification de ces chants, ce sont généralement des réflexions sur la situation des personnages et sur l'action elle-même ; ils expriment la disposition qu'elles produisent dans des âmes remplies d'un intérêt bienveillant. La parodos motive en même temps l'entrée du chœur et l'intérêt qu'il prend à l'action, tandis que les stasima développent cet intérêt dans les formes variées que comporte le progrès de l'action. Comme le chœur dans son ensemble représente, pour nous servir d'une expression très juste, le *spectateur idéal,* dont la manière de voir doit diriger et gouverner celle du peuple entier, les stasima en particulier servent à maintenir, au milieu du trouble et de l'inquiétude de l'action, le recueillement de l'âme qui semblait nécessaire aux Grecs pour jouir d'une œuvre d'art ; ils contribuent à enlever à l'action, s'il est permis de parler ainsi, ce qu'elle a d'accidentel, de personnel, à en faire ressortir, avec d'autant plus de clarté, le sens intime, la pensée qu'elle recèle. Aussi les stasima ne trouvent leur place que dans des sortes de pauses, lorsque l'action a parcouru une certaine phase. Souvent la scène est complètement vide quand on les récite, et si des personnes y sont demeurées, il en survient cependant d'autres qui n'ont point encore pris part à l'action, ce qui donne le temps nécessaire pour le changement du costume et du masque.

Les chants du chœur entier divisent donc la tragédie en certaines parties que l'on peut comparer aux actes du drame moderne et dont les Grecs appelaient la première, celle avant la parodos, le *prologue*, celles entre la parodos et les stasima, les *épisodes*, celle après le dernier stasimon enfin, l'*exodos*. C'est dans ces chants que le chœur est le plus chœur, si l'on peut s'exprimer ainsi, et qu'il est fidèle à sa mission d'exprimer en belles et nobles formes les sensations d'une âme pieuse et bien ordonnée. Aussi est-ce cette partie de la tragédie ancienne qui a le plus de ressemblance, pour la forme et pour le fond, avec les produits du lyrisme choral de Stésichore, Pindare et Simonide.

La forme métrique consiste en strophes et antistrophes, rattachées les unes aux autres dans une succession simple, sans complication artificielle, tout comme dans la poésie lyrique chorale, à cette seule réserve que l'on ne conserve pas, d'un bout à l'autre d'un stasimon, le même système de strophes et d'antistrophes : on les varie au contraire après chaque couple ; et les épodes ne se trouvent qu'à la fin, comme conclusion du chant entier, et non après chaque couple de strophes, comme cela est le cas dans la poésie lyrique[1]. Ce changement

[1] Les épodes qui se trouvent en apparence au milieu d'un grand chant du chœur, comme dans l'*Agamemnon* d'Eschyle (v. 140 à 159, Dindorf), forment la conclusion de la parodos qui se compose ici de neuf systèmes anapestiques et d'une strophe, antistrophe et épode en mesures dactyliques. Le premier stasimon la suit immédiatement ; il se compose de cinq strophes et antistrophes en mètres trochaïques et logaédiques.

de mesure qui était sans doute souvent accompagné d'une variation dans la mélodie répondait à une succession de sentiments et d'émotions diverses qui sépare nettement la poésie lyrique dramatique de celle de Pindare. Celle-ci en effet développe une seule pensée fondamentale et conserve en somme la même disposition d'âme, le même ton de sentiment depuis le commencement jusqu'à la fin ; la poésie lyrique du drame au contraire est susceptible de changements qui font souvent que la fin ressemble fort peu au début ; et comment en serait-il autrement lorsqu'à tout moment on reporte son esprit sur ce qui vient de se passer, ou qu'on est dans l'attente de ce qui va arriver, lorsque chacun est entraîné dans un sens différent par ses sympathies et par ses antipathies, et que la diversité des intérêts, opposés les uns aux autres sur la scène, agite diversement les esprits de ceux qui composent le chœur? Par contre, la forme rhythmique des différentes parties est généralement moins savante, composée de moins d'éléments hétérogènes que chez les maîtres de la poésie lyrique chorale ; c'est plutôt le développement d'un motif unique avec de légères variantes. On dirait qu'on entend se précipiter en ligne droite le puissant fleuve du chant ému qui chez Pindare serpente par des voies savamment détournées pour exprimer les pensées délicates et profondément méditées du poète. Sans entrer dans le sujet si vaste et si difficile de la construction rhythmique des chants lyriques et des chants tragiques, observons cependant que les tra-

giques emploient aussi pour leurs mesures si étonnamment variées, à côté de l'*eidos* de Pindare, la poésie lyrique des Ioniens et des Éoliens, et qu'ils suivent, dans la composition des strophes et des vers, des lois fort diverses qui exigeraient pour être expliquées une étude approfondie de toutes les finesses de la théorie métrique.

Par les pauses que font ces chœurs, la tragédie est divisée, ainsi qu'il a été dit, en prologue, épisodes et exode. Le nombre, l'étendue et la composition de ces parties admettent une variété surprenante. Aucune mesure extérieure du genre de celle que prescrit Horace[1], n'astreint à des limites déterminées le développement naturel du plan dramatique. Il y a plus ou moins de ces chants de chœurs suivant qu'une action parcourt des degrés plus ou moins nombreux qui provoquent des méditations sur les passions humaines ou sur les lois du destin qui règnent dans les événements. Ceci dépend à son tour de la nature de l'action dramatique et du nombre des personnes qui y prennent part. Sophocle a composé tantôt des tragédies compliquées avec de nombreux degrés dans l'action et beaucoup de rôles individuels, telles que l'*Antigone*, qui se divise en sept actes, tantôt des tragédies simples dans lesquelles l'action ne parcourt qu'un très petit nombre de phases, développées avec soin, comme le *Philoctète* qui ne contient

[1] *Ars poet.*, 189 et suiv. :
Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quæ posci vult et spectata reponi.

qu'un seul stasimon et qui se compose par conséquent de trois actes en comptant le prologue. Des parties étendues d'une tragédie peuvent se dérouler sans une de ces pauses, et partant former un seul acte. Dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, le chant, si rempli de sinistres pressentiments, que le chœur débite avant les prophéties de Cassandre, est le dernier stasimon[1]; ces prophéties touchent de si près à leur accomplissement par la mort d'Agamemnon, et l'émotion qu'elles produisent offre si peu de satisfaction morale qu'il n'y a plus de place pour un stasimon. Dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, le premier chant d'ensemble du chœur, c'est-à-dire la parodos, n'a lieu qu'après la scène où Thésée a promis à Œdipe accueil et protection dans l'Attique[2]; jusque-là le chœur, balancé entre l'horreur que lui inspire le maudit et la pitié qu'il ressent pour celui qui a été tant éprouvé, très effrayé d'abord de lui, puis espérant de grandes choses, s'est trouvé lui-même dans un mouvement inquiet et n'a pas encore pu gagner le calme et le recueillement qui lui permettraient de reconnaître la main de la divinité dans tous les événements dont il est témoin.

Quant à la composition des épisodes ou actes, les éléments dramatiques et lyriques peuvent s'y fondre bien plus intimement que dans les chants dont il a été question jusqu'ici. Partout où la pa-

[1] V. 975 à 1032. Dindorf.
[2] V. 668 à 719. Dindorf. Plutarque (*an seni sit gerenda respublica*, 3) appelle ce chant la πάροδος de l'*Œdipe à Colone*.

role ne sert pas les besoins de l'intelligence, partout où elle exprime des sentiments où elle est provoquée par l'impulsion irrésistible de profondes émotions de l'âme, elle devient lyrique, elle devient chant. Ces chants qui ne sont pas placés entre les phases diverses des actions, mais qui font eux-mêmes partie de l'action en déterminant la volonté de l'acteur, peuvent appartenir soit aux personnages de la scène, soit au chœur, soit enfin à tous les deux en même temps, quoiqu'il faille se garder de songer ici à un chant à plusieurs voix. Le dernier de ces genres est le plus important, et il eut déjà sans doute sa place marquée dans l'ancienne tragédie lyrique.

Le nom de ces chants, communs aux personnages de la scène et du chœur, est *commos*, mot qui, en réalité, a la signification de *planctus*, plainte funèbre. La plainte, dans des cas de mort ou de maladie grave, est donc la forme première dont est sorti ce genre de chants. Aussi l'intérêt profond qu'inspirent les souffrances des personnages reste-t-il toujours le sujet principal du commos, bien qu'on puisse y joindre l'intention de pousser à une action ou simplement de faire mûrir une résolution. Souvent les commoi occupent des parties considérables d'une tragédie, surtout chez Eschyle, dans les *Choéphores* [1], par exemple, et les *Perses* [2]. Ces grands tableaux de deuil et de souffrance, de

[1] Eschyle, *Choéphores*, v. 306 à 478.
[2] Eschyle, *Perses*, v. 907 à 1076. Toute l'exode est un commos.

misère morale et matérielle sont un élément capital de l'art tragique des anciens. C'est là que trouvent leur place les grands systèmes de strophes et d'antistrophes savamment entrelacées qui, grâce aux mouvements combinés des personnages du chœur et de la scène, avaient donné à la représentation une clarté et produisaient un effet qui nous échappent nécessairement à la simple lecture.

Une sorte de variété du commos est celle des scènes où l'une des parties paraît dans une exaltation lyrique, tandis que l'autre communique ses pensées dans la forme ordinaire du dialogue. Le contraste que cela produit, donne lieu, déjà chez Echyle, à des scènes fort émouvantes, comme dans l'*Agamemnon* et les *Sept Chefs contre Thèbes* [1]. Mais le chœur, assailli intérieurement par des sentiments violents et variés, peut aussi se livrer à une conversation lyrique avec lui-même. Cela forme alors un genre particulier de chants où il est facile de reconnaître les voix diverses, à ce qu'il y a de brisé, de répété, de contradictoire dans les idées. On trouve chez Eschyle, les commentateurs anciens l'ont déjà remarqué [2], des chants

[1] Eschyle, *Agamemnon*, v. 1069-1177, où l'émotion lyrique passe peu à peu de Cassandre au chœur; *Sept Chefs contre Thèbes*, v. 359 à 708, à peu près tout l'épisode. Cf. les *Suppliantes*, v. 346 à 437.
[2] V. les scholies des *Euménides* d'Eschyle, 139, et des *Sept* 94. Voici quelques exemples de ce genre; *Eumen.*, 140-177, 254-275, 777-792, 836-846; *Sept contre Thèbes*, 77-181; *Suppliantes*, 1019-1074. Les éditions indiquent souvent ces

étendus de ce genre où l'on distingue toutes les voix du chœur ou du moins la plupart d'entre elles. Les tragiques suivants n'ont probablement employé des chants de cette espèce qu'en les rattachant à des commoi et ne permettent que rarement à des voix isolées de se détacher du chœur[1].

Lorsque le chœur fait son entrée dans l'orchestra, non avec un chant à pleine voix, ni en rangs ordonnés, mais en lignes irrégulières et en faisant entendre un chant qui a de l'affinité avec le commos et qu'exécutent les voix diverses ; il faut distinguer une parodos double, la *parodos commatique,* qui accompagne cette entrée désordonnée, et une autre, semblable au stasimon, que le chœur débite dans son ordre régulier. C'est ce qu'on rencontre dans les *Euménides* d'Eschyle et dans *l'Œdipe à Colone* de Sophocle[2]. Les tragiques ont en outre intercalé des chants de chœur isolés de petites dimensions que les anciens distinguent expressément des stasima[3] et qu'il conviendrait d'appeler des *hyporchemata*[4]. Ces chants qui expriment

voix isolées par des *hémichories* ; mais la séparation du chœur en deux moitiés (chez Pollux, διχορία) n'a lieu que rarement dans des circonstances particulières, comme dans les *Sept* d'Eschyle, v. 1066, ou dans l'*Ajax* de Sophocle, v. 866.

1 Comme dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, v. 117 et suiv. ; Euripide, *Ion*, v. 184 et suiv.

2 Dans les *Euménides* d'Eschyle, l'expression χορὸν ἅψωμεν (v. 307) signifie cette ordonnance régulière du chœur.

3 V. Les scolies des *Trachiniennes* de Sophocle, v. 205. Des chants de cette catégorie se trouvent encore dans *Ajax*, 693, *Philoctète*, 391, 827.

4 Cette dénomination se rencontre chez Tzetzès περὶ τραγικῆς ποιήσεως, Cramer, *Anecdot.*, t. III, p. 346.

un sentiment exalté, enthousiaste, étaient accompagnés de danses animées et expressives, d'un caractère bien différent de celui de la grave emmélia. C'est surtout Sophocle qui excellait à placer aux endroits convenables ces chants accompagnés de danses, afin de fortement marquer le sentiment qui domine à ce moment de la pièce et qui va disparaître[1].

D'un autre côté, les acteurs eux-mêmes ont également leurs parties lyriques que l'on appelait généralement ἀπὸ σκηνῆς et qui sont ou partagées en forme de dialogues entre plusieurs personnes, ou bien débitées par des acteurs seuls. Ces airs un peu étendus, appelés *monodies*, sont un des éléments principaux des tragédies d'Euripide[2]. C'est presque toujours le protagoniste qui dans ces chants s'abandonne sans réserve à ses émotions passionnées. Comme la loi de la répétition de certaines mélodies et de certains rhythmes ne saurait s'appliquer à la libre expansion et à la marche irrégu-

1 Il est cependant difficile de distinguer les hyporchèmes des chants du genre commatique ; car il n'est pas probable que le chœur entier y chantât et dansât en même temps. Dans les chants commatiques d'Eschyle (*Sept contre Th.* surtout dans le premier, v. 78 à 108), un danseur du nom de Télestès, sans doute l'*hégémon* du chœur, représentait par une danse mimique les scènes guerrières qui formaient le sujet de la pièce. Athénée, I, p. 22, a.

2 Aristophane *(Grenouilles.* 944) dit de lui qu'il ἀνέτρεφεν (la tragédie) μονῳδίαις Κηφισοφῶντα μιγνύς. Ce Céphisophon fut le principal acteur d'Euripide, d'après Thom. Mag., *Vita Eurip.* Cf. aussi *Grenouilles*, 874. (On le disait aussi amant de la femme d'Euripide. Voy. les scholies des *Grenouilles* au vers 1408. K. H.).

lière de ces épanchements passionnés, le système des antistrophes y disparaît de plus en plus ; à leur place se glissent ces combinaisons de rhythmes, arbitraires, libres et capricieuses, comme celles des derniers dithyrambes, et qu'on appelait ἀπολελυμένα. Le système savant de formes régulières auquel l'art ancien, et surtout l'art de la première époque, soumet invariablement l'expression du sentiment et de la passion, se trouve ici pour ainsi dire brisé par le débordement violent des instincts et des appétits humains ; il s'y rétablit une sorte de liberté naturelle.

Quant au détail des formes rhythmiques, il suffit à notre but d'observer que, pour ces chants individuels des personnages du chœur et de la scène tout aussi bien que pour les chants d'ensemble, on pouvait se servir de toute la poésie lyrique antérieure. En général toutefois on ne trouvait guère applicables qu'aux stasima et à la parodos celles de ces formes dont le caractère est la gravité et la solennité : tandis que dans les chants individuels on laissait généralement dominer les mesures plus légères, plus souples et plus animées qui se prêtaient davantage à exprimer la passion et l'émotion violente. Les rhythmes de l'harmonie dorienne que l'on connaît par Pindare, ne se trouvent par conséquent que dans les stasima, et non dans les commoi, ni dans les chants ἀπὸ σκηνῆς qui n'admettraient d'ailleurs, dans aucune de leurs parties, le caractère de cette harmonie[1]. Les *doch-*

mies[1] au contraire, grâce à leur mouvement rapide et à l'antipathie apparente de leurs éléments, sont on ne peut plus propres à peindre l'émotion la plus vive. La grande variété de formes que l'on peut en tirer, se prête tout autant à l'expression d'une inquiétude tumultueuse qu'à celle d'une profonde mélancolie ; et la tragédie n'a pas de forme qui lui soit plus particulière et qui caractérise mieux toute sa nature. On ne peut guère établir une différence certaine entre les formes métriques des commoi et des chants de scène : on sait seulement par Aristote que certaines harmonies étaient propres aux personnages de la scène, parce qu'elles comportaient une énergie particulière dans le pathétique, plus conforme aux héros et aux héroïnes qui souffrent et qui agissent qu'au chœur, lequel ne fait que s'intéresser à leurs souffrances et à leurs actions[2].

Tous les chants décrits jusqu'ici sont de nature musicale, ce que les anciens appelaient μέλη. On les chantait réellement avec accompagnement d'instruments, parmi lesquels dominaient tantôt la cithare et la lyre, tantôt la flûte. D'autres morceaux appartiennent à ces genres moyens entre le chant et le simple discours, dont il a été parlé à

[1] Plutarque, cependant, *de Musica*, 17, dit que des τραγικοὶ οἶκτοι, c'est-à-dire des κομμοί, furent autrefois composés dans l'harmonie dorienne ; mais cela se rapporte évidemment aux tragiques antérieurs à Eschyle.

[1] La forme fondamentale est, on le sait, ⏑–́ –́ ⏑–́, composition antispastique où les arses de la partie trochaïque et de la partie ïambique se rencontrent.

[2] Aristote, *Problèmes*, XIX, 48.

propos du débit rhapsodique de l'épopée (ch. IV), de l'élégie (ch. X) et de l'ïambe. Les systèmes anapestiques, prononcés tantôt par le chœur, tantôt par les personnages de la scène, mais presque toujours accompagnés d'un mouvement de marche, en allant et en venant, en faisant cortège ou en saluant les acteurs, rappellent les chants de marche spartiates (Ch. XIV): il est également difficile de se les représenter comme débités d'après des mélodies fixes ou comme des discours ordinaires. La tragédie des premiers temps les prête, par grandes masses et comme partie de la parodos, au chœur qui fait son entrée en ordre et par rangs. Quelquefois les personnages de la scène récitent des hexamètres, lorsqu'il s'agit d'importantes révélations et de graves réflexions où la dignité et la majesté, particulières à cette mesure solennelle, produisaient beaucoup d'effet[1]. Même les vers trochaïques ordinaires qu'on employait dans le dialogue, admettaient un débit presque pompeux, et surtout une gesticulation assez vive qui se rapprochait de la danse.

Nous voici arrivés aux épisodes. Dans cette partie de la tragédie, ce n'est plus le sentiment qui domine comme dans celles que nous avons vues jusqu'ici, mais bien la raison qui, au service de la volonté, essaie de se soumettre les choses extérieures et de déterminer les idées d'autrui, d'après celles qui

[1] V. Sophocle, *Philoctète*, 839; Euripide, *Phaeton, fragm.* e cod. Paris. P. 65.

sont propres à l'individu. Cet élément fut dans l'origine celui qui avait le moins d'importance. Ce n'est que très lentement que le simple récit s'est transformé en cette multiplicité de styles que montre la tragédie. Le chœur n'est pas plus ici que dans les chants opposé aux personnages de la scène : il est pour ainsi dire acteur lui-même ; mais il va de soi, qu'à peu d'exceptions près[1], il ne peut pas soutenir à plusieurs voix les conversations dans lesquelles il s'engage avec les personnages de la scène ; il parle par la bouche de son chef. Chez Eschyle seul, et très rarement même chez lui, les choreutes parlent entre eux, comme dans l'*Agamemnon* où les douze personnages du chœur donnent leurs voix comme s'ils étaient autant d'acteurs[2]. Il est plus rare encore qu'ils expriment individuellement et dans la forme du dialogue leurs opinions relativement à un personnage de la scène[3]. Dans l'ordonnance du dialogue on est encore frappé de cette remarquable tendance à la régularité et à la symétrie qui caractérise l'art antique. Les opinions et les volontés opposées qui sont en conflit les unes avec les autres, sont pesées comme sur une balance jusque dans l'étendue matérielle des phrases ; vers la fin seulement, une

[1] Comme dans Eschyle, *Perses*, 154. *Χρεὼν αὐτὴν πάντας μύθοισι προσαυδᾶν.*

[2] Eschyle. *Agamemnon*, 1346 à 1371. Les trois vers trochaïques qui précèdent et qui servent d'introduction à la délibération, sont prononcés clairement par les trois premiers du chœur.

[3] Eschyle, *Agamemnon*, 1017 à 1113.

expression un peu plus forte fait pencher la balance d'un côté. De là ces scènes, souvent achevées avec tant d'art, où vers à vers se succèdent comme des coups de marteau, et qu'on appelait des *stichomythies* ; et ces autres où l'on opposait de la même façon les unes aux autres des couples de vers, quelquefois même des séries plus considérables encore. Souvent on va jusqu'à mesurer sévèrement et à équilibrer strictement l'étendue et la division de scènes entières qui se composent de dialogues et de parties lyriques et qui font ainsi l'effet de strophes et d'antistrophes[1].

La mesure de ces parties de la tragédie classique était dans l'origine, nous l'avons déjà dit, le tétramètre trochaïque qui, dans les œuvres accomplies de l'art tragique qui nous sont conservées, ne se rencontre que dans les discours, animés d'une passion véhémente : souvent des tragédies entières n'en contiennent point. Les *Perses* d'Eschyle, probablement la tragédie la plus ancienne que nous possédons, est aussi celle qui a encore le plus de parties trochaïques. Le trimètre ïambique, par contre, qu'Archiloque avait créé pour s'en faire une arme de colère et de satire, devint, grâce aux changements ingénieux qu'on lui fit subir sans en altérer le caractère fondamental, la forme métrique la meilleure pour le discours énergique, vif et pourtant réfléchi[1]. Chez Eschyle cependant, il est encore beaucoup plus éloigné de la prose ou, pour mieux dire, au-dessus d'elle, que chez ses successeurs ; l'accent solennel des syllabes longues qu'il accumule, la coïncidence régulière de la ponctuation avec les fins de vers, qui fait ressortir plus nettement chacun d'eux, lui conservent encore pleinement le caractère poétique. Les successeurs d'Eschyle n'ont pas seulement donné une forme plus variée, souvent aussi plus légère et plus rapide à la structure de chacun des vers ; au moyen de fréquents enjambements, il les ont aussi plus coupés et reliés les uns avec les autres par les fins et les commencements de phrases ; tout cela produisait l'effet d'un discours moins entravé, plus libre et plus naturel dans ses allures.

Tels sont les formes et les matériaux dont le poète tragique avait à se servir pour réaliser les créations de son génie. Nous avons contemplé et analysé un à un ce que l'on pourrait appeler les outils de Melpomène et nous pourrions maintenant

[1] Comme dans l'*Électre* de Sophocle, où les vers 1398 à 1421 et ceux 1422 à 1441 correspondent les uns avec les autres, (V. à ce sujet les recherches très-remarquables de M. Henri Weil, publiées dans les *Neue Jahrb. für Philol.*, 1859, II, p. 721 et suiv. et dans le *Journal général de l'Instruction publique*, 1860. No 24, 25 et 26. Ce travail nous paraît n'avoir pas obtenu l'attention qu'il aurait méritée. Le passage d'Otfr. Müller qu'on vient de lire dans le texte a évidemment inspiré à M. Henri Weil l'idée première de ses belles recherches. K. H.)

[1] *Hunc*, dit Horace de l'ïambe,
Hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
Alternis aptum sermonibus, et populares
Vincentem strepitus, et natum rebus agendis.
A. P, 80-82. K. H.

hasarder quelques pas de plus pour pénétrer dans l'atelier intime des pensées et des sentiments tragiques ; nous pourrions essayer de démontrer la loi générale qui domine la structure idéale de toute véritable tragédie, en prenant pour point de départ la célèbre définition d'Aristote : « La tragédie est la représentation d'une action grave, complète, d'une certaine grandeur et qui produit par la pitié et la crainte la purification de ces deux passions et de passions semblables [1]. » Comment le démontrer cependant sans examiner le plan et le sujet des diverses tragédies d'Eschyle et de Sophocle ? Il sera donc utile de considérer d'abord le caractère particulier d'Eschyle, tel que nous le révèlent sa vie et sa poésie.

CHAPITRE XXIII.

ESCHYLE.

Eschyle, fils d'Euphorion, du village athénien d'Éleusis, naquit, d'après les renseignements les

[1] Aristote, *Poétique*, 6 : Μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης..... δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν (Otf. Müller adopte ici l'interprétation si simple et si évidente que Lessing donna le premier de ce passage. Cette interprétation qui fit toute une révolution dans la critique moderne, n'est cependant pas encore unanimement adoptée. Voy. Lessing, *Gesammelte Werke*. Vol. VII, p. 125 et suiv, K. H.

plus dignes de créance [1], dans la quatrième année de la 63e ol. (A. C. 525). Il avait donc trente-cinq ans lors de la bataille de Marathon, quarante-cinq lors de celle de Salamine, et il est du nombre des Grecs qui ne furent pas seulement témoins de ces événements, les plus grands de leur histoire nationale, mais qui y furent aussi acteurs, et acteurs pleins de patriotisme et d'enthousiasme. Son épitaphe ne parle que de la gloire qu'il avait acquise dans le combat de Marathon ; elle ne mentionne même pas ses victoires poétiques [2]. Eschyle est donc bien de la génération des *marathonomaques*, dans le sens que donnent à ce mot les contemporains d'Aristophane ; il est un de ces Athéniens de la vieille roche, patriotes et héros dont l'âme virile et inébranlable renfermait les germes de toute cette grandeur et de toute cette beauté par lesquelles Athènes surprit et éblouit le monde immédiatement après les guerres médiques.

Eschyle, comme presque tous les grands maîtres de la poésie dans l'antiquité, était poète de profession. Il avait choisi pour carrière l'exercice de l'art

[1] La fameuse inscription chronologique de l'île de Paros, où l'on indique l'année de sa mort et son âge, ce qui permet de computer l'année de sa naissance.

[2] Cynégire, le guerrier enthousiaste de Marathon, passait pour être un frère d'Eschyle. En tout cas, son père s'appelait également Euphorion (Hérodote, VI, 114, avec les notes de Valkenaer). Aminias, par contre, qui commença la bataille de Salamine, ne peut guère avoir été frère d'Eschyle, puisqu'il était du dème de Pallène, tandis qu'Eschyle était d'Éleusis.

tragique, qu'il considérait comme sa vocation. Cet exercice se rattachait à une fonction matérielle, celle de préparer les chœurs pour les fêtes du culte. Les poètes tragiques, comme les poètes comiques, étaient tout d'abord *maîtres de chœurs* (χοροδιδάσκαλοι). Lorsque Eschyle voulait faire représenter une œuvre tragique, il était obligé de s'adresser, en temps opportun, à l'archonte qui présidait les fêtes de Dionysos [1], et d'en solliciter un chœur. Si ce magistrat avait en lui une confiance suffisante, il lui donnait le chœur, c'est-à-dire il lui assignait un des chœurs que réunissaient, entretenaient et équipaient, au nom des tribus ou phyles du peuple, de riches et ambitieux citoyens, que l'on qualifiait de *chorèges*. Dès lors la fonction principale du poète consistait à exercer ce chœur à toutes les danses et à tous les chants qu'il devait exécuter dans la pièce, et, dans ces circonstances, Eschyle, assure-t-on, n'avait pas recours à un maître de ballet. Il ordonnait et dirigeait tout lui-même. A cet égard le poète tragique avait absolument le même rôle que le poète lyrique, l'auteur de dithyrambes en particulier, qui recevait et qui instruisait de la même façon son chœur dithyrambique. Seulement le dramaturge avait encore à s'occuper des acteurs, soudoyés, non par le chorége, mais directement par l'État qui les assignait, d'après le sort, au poète, à moins que celui-ci n'eût déjà des acteurs

[1] Pour les grandes Dionysiaques, c'était le premier archonte (ὁ ἄρχων κατ' ἐξοχὴν), pour les Lénéennes, le second, *basileus*.

attachés à sa personne et qui avaient étudié ses pièces, ainsi que le firent pour Eschyle Cléandre et Myniscos. L'étude, la répétition de la pièce passa toujours pour la chose principale, pour la partie publique et officielle de l'affaire. Celui qui mettait ainsi en scène une pièce inédite, recevait les récompenses promises par l'État et le prix, lorsqu'elle l'emportait au concours. Celui qui l'avait composée dans le recueillement de la solitude n'avait, en droit, rien à réclamer de la publicité [1].

Tout cela prouve jusqu'à quel point l'exercice de l'art tragique était une vocation de la vie entière, et qu'avec la grande fécondité des poètes anciens, il devait réclamer tout leur temps et toute la force de leur esprit. On avait d'Eschyle soixante-dix drames, non compris, à ce qu'il paraît, les drames satyriques [2]. Ils tombent tous dans la période écoulée entre la première année de la 70ᵉ ol. (500 A. C.), époque à laquelle le poète, âgé de vingt-cinq ans, se mesura, pour la première fois, dans le concours tragique, avec Pratinas — c'est à cette occasion que s'écroulèrent, dit-on, les anciens échafaudages

[1] On a ici brièvement développé cette manière de voir, assurément fort naturelle et suffisamment fondée, pour résoudre plus tard quelques difficultés dans la vie d'Aristophane.

[2] Dans le passage tant discuté de la *Vita Æschyli*, il faut lire sans doute : ἐποίησε δράματα ἑβδομήκοντα καὶ ἐπὶ τούτοις σατυρικά· ἀμφίβολα πέντε. « Il compte soixante-dix drames et en outre des drames satyriques : cinq en sont douteux. » Les titres conservés des pièces d'Eschyle, y compris les drames satyriques, se montent à quatre-vingt-huit.

— et la première année de la 81e ol. (456 A. C.), année de sa mort en Sicile. Il composa donc soixante-dix tragédies dans l'espace de quarante-quatre ans. Quel fut le mérite de ces pièces, le seul fait qu'Eschyle remporta treize fois le prix[1], le prouve suffisamment ; car, puisqu'il se présentait à chaque concours avec trois tragédies à la fois, il en résulte que plus de la moitié de ses ouvrages furent jugés meilleurs que ceux de ses compétiteurs, parmi lesquels se trouvaient des poètes de la valeur de Phrynichos, de Chérilos, de Pratinas, et du jeune Sophocle[2], qui lui avait pourtant, dès sa première apparition, disputé avec succès la couronne tragique (ol. 77e, 4, 468 A. C.).

Eschyle composait donc, pour chaque concours, trois tragédies auxquelles s'ajoutait, ainsi qu'il a été dit plus haut, un drame satyrique. Il se conformait en cela à une coutume qui probablement existait déjà avant lui, et qui se maintint à Athènes aussi longtemps que la tragédie. Ce qui distingue cependant Eschyle de ses successeurs, c'est que

[1] D'après la *Vita*. Pour la première fois, Ol. 73e, 4, d'après le *Marmor Parium*.

[2] Le compte devient un peu incertain par le fait que le fils d'Eschyle, Euphorion, gagna encore, après la mort de son père, quatre prix avec des pièces que lui avait léguées son père, sans les avoir fait représenter. Suidas, au mot Εὐφορίων. Douze tragédies, sur les soixante-dix, tombent donc probablement après Ol. 81e, 1. Il ne faut cependant pas déduire ces quatre victoires des treize premières, puisque Euphorion fut publiquement proclamé vainqueur, quoiqu'on sût fort bien que les tragédies étaient composées par Eschyle lui-même.

les trois tragédies formaient chez lui un ensemble, réuni par le sujet et le plan[1], tandis que Sophocl commença le premier à opposer trois tragédies isolées à autant de pièces de ses rivaux[2]. De quelle manière cela avait-il lieu ? Comment pouvait-il se faire que le lien de la composition trilogique fût à la fois assez étroit pour donner une véritable unité aux trois pièces, et assez lâche pour permettre que chaque pièce, prise isolément, eût sa conclusion et causât une certaine satisfaction ? Nous ne pourrions le comprendre si le sort ne nous avait conservé dans l'*Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Euménides* une trilogie d'Eschyle. Nous remettons donc toutes les explications ultérieures sur la composition trilogique à l'analyse succincte que nous donnerons de ces pièces, et nous allons aborder aussitôt les différentes œuvres du poète qui nous ont été conservées.

Malheureusement aucun des ouvrages de la première moitié de la carrière d'Eschyle n'est venu jusqu'à nous; tous ceux que nous possédons sont postérieurs à la bataille de Salamine. Il n'y avait sans doute dans les travaux de jeunesse du poète que peu d'attraits pour le goût des Grecs alexandrins : pour nous, la possession d'un ouvrage de cette époque serait inappréciable. La plus ancienne des pièces qui nous sont con-

[1] V. des opinions moins absolues dans G. W. Nitzsch, *Die Sagenpoesie der Griechen*, p. 636 à 660. E. M.

[2] Tel est le sens de δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τριλογίαν. V. Suidas, Σοφοκλῆς.

servées est très probablement celle des *Perses*, représentée dans la quatrième année de la 76ᵉ ol. (A. C. 472), pièce unique dans son genre, qui, telle que nous la possédons, semble tout d'abord plutôt une cantate de deuil sur les désastres des Perses qu'un drame tragique. Cette appréciation ne subsiste pas toutefois, pour peu qu'on ait égard à la composition trilogique, qui se trahit jusque dans la forme actuelle du drame.

Voici en deux mots le plan des *Perses* d'Eschyle. Le chœur, composé des hommes les plus marquants de l'empire perse, dans les mains desquels Xerxès a laissé l'administration du pays pendant son absence, célèbre dans un chant d'entrée la puissance et les forces immenses de l'armée perse ; mais il exprime en même temps l'appréhension de voir périr toute la jeunesse mâle de l'Asie, qui est partie pour la guerre : « Car, dit-il, quel est le mortel qui puisse échapper à l'illusion séduisante de la divinité ? » Le premier chant au repos (*stasimon*) qui suit immédiatement [1], peint avec des accents déjà plus émus le deuil qui s'étendrait sur le pays si l'armée ne devait pas revenir. Le chœur s'apprête à délibérer, lorsque paraît Atossa, mère de Xerxès, veuve de Darios, pour raconter le songe de mauvais augure qui vient de la remplir de sinistres pressentiments. Le chœur lui conseille de supplier les dieux pour qu'ils détournent

[1] A partir du vers 114, où la mesure trochaïque remplace les vers ioniques.

ces malheurs, et surtout d'honorer par des sacrifices funèbres l'esprit de Darios en lui demandant sa protection et le salut du pays. Pendant qu'il répond à ses questions sur Athènes et la Grèce en lui donnant les renseignements les plus caractéristiques sur la différence des deux nations, arrive de Grèce un messager qui, après les nouvelles du désastre accueillies par les lamentations du chœur, déroule un tableau magnifique de la bataille de Salamine, avec toutes ses conséquences si funestes pour l'armée perse. Atossa, quoique tout soit perdu pour le moment, se décide à suivre le conseil du chœur, dans l'espoir qu'il pourra en résulter le salut pour l'avenir. Dans son second stasimon, le chœur s'arrête à la pensée de voir l'Asie dépeuplée et les nations asservies secouer le joug. Dans l'épisode suivant, les sacrifices funèbres se transforment en une évocation en règle de Darios. Le chœur, pendant les libations d'Atossa, invoque, dans des chants du genre commatique pleins d'émotion et de chaleur, Darios, le souverain sage et heureux, le père de son peuple, qui seul pourrait donner aide et conseil : il le supplie de paraître sur son tombeau. Il paraît en effet pour apprendre d'Atossa, car le respect et la crainte enchaînent la langue du chœur, tout le malheur de l'empire. Il y voit aussitôt « l'accomplissement prématuré » des oracles, accomplissement qui aurait été ajourné pour longtemps encore, si Xerxès ne l'avait hâté par son outrecuidance. « Mais, lorsque l'homme pousse

lui-même, le Dieu aussi met la main à l'œuvre. » Il considère la construction du pont sur l'Hellespont comme une entreprise contraire à la volonté des dieux, et comme le motif principal de leur colère : aussi prédit-il, — d'après les oracles à lui connus qui s'accompliront tous désormais à cause des sacrilèges qu'on a commis, — la destruction, dans la bataille de Platée, de l'armée restée en Grèce. L'anéantissement de leur puissance en Europe est un avertissement que Zeus donne aux Perses, afin qu'ils se contentent de la domination de l'Asie qui leur est assignée. Le troisième stasimon, qui termine cet acte, peint la puissance que Darios sut acquérir sans marcher en personne contre la Grèce, et sans franchir l'Halys, et il oppose à cette conduite si sage tout le malheur que la divinité a envoyé à la Perse parce qu'elle a violé ces principes. Au troisième acte, Xerxès paraît en personne, fugitif, ses vêtements royaux déchirés et en lambeaux : un commos fort étendu, savante représentation orchestrique et musicale du désespoir de Xerxès partagé par le chœur, termine le tout.

On voit facilement par cet aperçu que ce n'est pas la peinture des vainqueurs, mais l'évocation et l'apparition de Darios qui forme le nœud de l'action, qui lui donne son unité, et qui exprime l'idée principale de la pièce. L'outrecuidance et l'étourderie de Xerxès ont hâté l'accomplissement des antiques oracles : elles ont fait que la destinée qui planait sur l'Asie et l'Hellade, s'est réalisée

au détriment de la puissance perse. Les oracles que Darios cite sans en indiquer la teneur, nous les connaissons par Hérodote. C'étaient de prétendues sentences de Bacis, de Musée et d'autres qu'Onomacrite, le compagnon des Pisistratides, avait fait connaître à la cour de Perse, en les défigurant, il est vrai (V. c. XVI). Ces oracles parlaient du pont jeté sur l'Hellespont, de la dévastation des temples grecs et de la destruction d'une grande armée de barbares en Grèce : ils se rapportaient évidemment en partie à des événements légendaires ; mais on les appliqua alors, comme cela arrivait si souvent, aux événements du jour [1]. Or, nous savons par une *didascalie* qu'à la représentation, les *Perses* étaient précédés d'une pièce intitulée *Phinée*. Il suffit, pour avoir la clef de l'organisme intime de toute cette composition poétique, d'observer que, d'après les mythologues, Phinée accueillit les Argonautes pendant leur expédition de Colchis, et qu'il leur annonça en même temps, en sa qualité de devin, les aventures qu'ils auraient encore à subir. Nous avons déjà vu qu'une des idées dominantes alors fut celle d'une lutte ancienne entre l'Asie et l'Europe, se développant par actes, comme un drame, en prenant des proportions de plus en plus grandes (V. c. XIX). On ne peut douter qu'Eschyle la rappela aussi dans les prédictions de Phinée, et qu'il traita l'expédition des Argonautes comme le pré-

[1] Voy. Hérod., VII, 6 ; IX, 42, 43.

lude de combats plus grands entre l'Asie et l'Europe. Il n'est pas nécessaire de développer davantage les autres combinaisons mythiques que le poète a pu y utiliser. Ce qui a été dit suffit pour démontrer le lien et l'idée fondamentale de toute la trilogie.

Cette idée se trahit aussi très clairement dans la troisième pièce, le *Glaucos Pontios*[1]. Les fragments conservés montrent que ce génie marin, dont les pérégrinations et les apparitions sur diverses côtes étaient en Grèce l'objet de toutes sortes de contes, y racontait un voyage qu'il avait fait en Italie et en Sicile, en partant d'Anthédon et en passant par la mer Égée et par celle d'Eubée. C'était Himéra surtout qui jouait un rôle principal dans cette narration, et on sait qu'Himéra était la ville où l'armée des Grecs de Sicile avait repoussé, le jour même de la bataille de Salamine, les tentatives de conquête des Carthaginois. Eschyle avait ainsi la meilleure occasion de mettre en rapport intime avec la bataille de Platée cet événement que l'on considérait comme

[1] Il est vrai que l'argument des *Perses* appelle Glaucos Ποτνιεύς ; mais comme on confond souvent ces deux pièces d'Eschyle, le *Glaucos Pontios* et le *Potnicus*, l'hypothèse de Welcker n'est certainement pas trop hardie quand il propose de lire ici comme ailleurs *Glaucos Pontios*. (V. Welcker, *die Æschyl. Trilogie*, p. 471. G. Hermann a le premier établi le sujet de ces deux pièces. (*Opuscula* II, p. 59.) Conf. Droysen, dans sa traduction d'Eschyle, p. 272 et 517, Nitzsch. *Sagenpoesie*, p. 579, et Gruppe, *Ariadne*, p. 81 et suiv. V. d'ailleurs notre append. K. H.)

le second des hauts faits qui sauvèrent la Grèce du joug des barbares. Le drame se passait en effet à Anthédon, en Béotie, où, d'après la fable, Glaucos avait vécu en pêcheur. Il est d'ailleurs permis de supposer que cette peinture de la destruction des Carthaginois était déjà préparée dans le *Phinée*, qui pouvait fort bien associer les Phéniciens aux Perses dans ses oracles sur les combats de l'Asie et de l'Hellade.

Eschyle se montre, dans cette trilogie, autant ami des Grecs de Sicile que de ses compatriotes d'Athènes. Les relations qui unissaient Eschyle à des souverains et à des États de la Sicile, entrent donc nécessairement en considération, puisqu'elles n'ont pas laissé d'exercer de l'influence sur les sujets et la forme de sa poésie. Les grammairiens de l'époque suivante qui ont rempli l'histoire littéraire d'une foule d'anecdotes, inventées d'après des suppositions gratuites, pour expliquer ou déterminer un fait quelconque, ont motivé de toutes les manières le séjour d'Eschyle en Sicile, qui était connu de tout le monde. Tous les désagréments qui avaient pu arriver au poète à Athènes, ils les considéraient comme les causes de son exil volontaire en Sicile. Il s'est cependant conservé, à côté de ces inventions, des renseignements d'une véritable valeur historique sur lesquels on peut se fonder avec certitude[1]. Eschyle

[1] Érathosthène, dans les scholies sur les *Grenouilles* d'Aristophane (1055 ou 1060) et la *Vita Æschyli* avec les *addit. e cod. Guelferbytano*.

était en Sicile auprès d'Hiéron, lorsque ce souverain de Syracuse venait de construire, à la place de l'ancienne Catane, la ville d'Etna, au pied de la montagne de ce nom. C'est alors qu'il composa ses *Etnéennes*, dans lesquelles il annonçait toutes sortes de prospérité à la nouvelle colonie, et dont le sujet, ainsi que l'indique le titre, emprunté au chœur, était évidemment pris dans l'histoire contemporaine [1]. En même temps il faisait de nouveau représenter les Perses à la cour d'Hiéron, soit avec des changements, soit tels qu'il les avait donnés à Athènes. Les savants de l'antiquité discutaient déjà ce point. On voit par là que le poète alla en Sicile peu après la représentation des *Perses*, peut-être en 471 A. J.-C., à une époque où Etna, fondée par Hiéron depuis quatre ans, n'était certainement pas encore complètement construite. Hiéron mourut quatre ans après, en 467 A. C. (ol. 78e, 2); mais Eschyle devait déjà avoir quitté la Sicile avant cet événement, puisque nous le retrouvons à Athènes concourant avec Sophocle dès le commencement de l'an 468 (ol. 77e, 4). Les anciens faisaient remonter à ce séjour d'Eschyle en Sicile sa connaissance de la philosophie pythagoricienne et sa prédilection pour les expressions doriennes inusitées et employées seulement en Sicile.

Les *Sept contre Thèbes* datent de l'époque suivante : on sait, en effet, qu'ils furent donnés après les *Perses* et avant la mort d'Aristide, qui eut lieu vers l'ol. 79e, 3 (A. C. 462) [1]. Les anciens admiraient surtout, dans cette pièce, l'esprit guerrier du poète. Il a, en effet, dans ce drame, une ardeur toute martiale, qui ne pouvait avoir sa source que dans un vaillant cœur de guerrier. Étéocle y est présenté à la fois en héros résolu et en capitaine réfléchi : tantôt il recommande le calme aux femmes du chœur, tantôt il répond avec fermeté aux annonces des messagers, et à chacun des sept chefs orgueilleux de l'armée ennemie qui assaillent les murs de Thèbes comme des Titans qui escaladent l'Olympe, il oppose un de ses braves ; enfin on nomme parmi les sept son frère Polynice lui-même, et aussitôt il déclare sa résolution d'aller en personne à la rencontre de son frère. Cette déclaration est le nœud, la péripétie de la pièce entière. Une anxiété croissante ne cesse de remplir le spectateur qui songe que bientôt il ne restera plus des sept que Polynice lui-même ; une curiosité presque pénible s'empare de lui en voyant Étéocle se ménager pour le combat avec son frère. Rien ne saurait être plus saisissant que la sombre résolution avec laquelle Étéocle, reconnaissant les

[1] Voy. Welcker, l. c. I, p. 31, 57 et 58. Droysen, l. c. p. 571. K. H.

[1] D'après la *didascalie* de cette pièce, elle fut donnée dès l'ol. 78e. 1 (A. C. 468), six ans avant la date donnée par Müller. Cf. Schneidewin, *Philologus*, 1848 : la *Didascalie des Sept contre Thèbes*. D'après Clinton, *Fasti Hellen.*, *ed.* Krüger. Lips. 1863, p. 40, Aristide mourut également ol. 78e, 1 (A. C. 468). E. M.

effets évidents de la malédiction qu'Œdipe a prononcée contre ses fils, va en provoquer l'accomplissement. Le stasimon du chœur qui suit ce départ reconnaît également dans la colère et la malédiction d'Œdipe la cause de tous les maux qui menacent Thèbes. Jusque-là, il n'avait point encore été fait allusion à ce sombre côté des destinées de la ville, si ce n'est qu'une fois (v. 70) déjà Étéocle avait exprimé sa crainte du malheur que pourrait attirer sur Thèbes cette malédiction. Bientôt arrive la nouvelle de la délivrance de la ville, en même temps que de la mort simultanée des frères ; et les deux sœurs, Antigone et Ismène, qui entrent maintenant en scène, prononcent avec le chœur une plainte mortuaire d'un effet d'autant plus saisissant qu'Eschyle, avec une pénétration amère et une sorte de mélancolie spirituelle, sait y éclairer de la lumière la plus intense les maux et les perversités des hommes[1]. A la fin, le chœur et les deux sœurs se divisent en deux parties, Antigone déclarant, même contre l'ordre du sénat de Thèbes qui vient d'être proclamé, vouloir ensevelir son frère Polynice.

Cette scène finale fait donc pressentir, avec non moins d'évidence que la fin des *Choéphores*, le dé-

[1] Comme lorsque le chœur dit : « Leur haine est terminée : leur vie s'est réunie dans la terre ensanglantée ; les voilà vraiment du même sang (*ὅμαιμοι*). » V. 938-940. Et ailleurs : « Le mauvais génie de la race a planté le trophée de la ruine sur la porte où ils sont tombés, et n'a cessé qu'il ne les ait vaincus tous deux. » V. 956-960,

veloppement d'une nouvelle action dans une autre pièce. Cette pièce, les *Eleusiniens* sans doute, se rapportait assurément aux honneurs funèbres que Thésée et les Athéniens rendent, dans le territoire d'Éleusis et malgré l'opposition des Thébains, aux héros argiens tombés devant Thèbes. Il va de soi que le sort d'Antigone qui a, de son propre mouvement, enseveli son frère, et qui va souffrir ou qui souffre réellement la mort pour cet acte de piété, se rattachait de près à cet évènement ; mais, d'après les faibles indices qui se sont conservés, il est impossible de se faire une idée claire de tout le plan ou des pensées principales de cette pièce qui terminait la trilogie.

Le lien qui rattache les *Sept contre Thèbes* à la pièce qui les précédait est moins facile à distinguer : il en est de même des *Choéphores,* qui annoncent avec bien plus de précision les *Euménides*, qu'elles ne rappellent l'*Agamemnon*. Cependant, comme on voit par la trilogie conservée avec quel soin Eschyle se plaisait à développer tous les chaînons essentiels d'une série de mythes sans en omettre un seul, on ne saurait guère douter que les *Sept* ne fussent précédés d'une pièce qui les préparait. Toutefois, il ne faudrait pas en chercher le sujet, ainsi que plusieurs critiques ont cru devoir le faire, dans les mythes de l'expédition des héros argiens, qui ne forment nullement le centre de cette composition tragique, et qui ne se mêlent aux destinées de Thèbes que comme une puissance étrangère et terrible ; il faudrait le trouver dans les

aventures précédentes de la famille royale de Thèbes. Quiconque observe l'effet immense que produit dans les *Sept* la malédiction d'Œdipe, écartée d'abord, puis éclatant soudain, se convaincra qu'elle a dû être traitée comme le point principal dans la pièce précédente, si bien qu'elle devait toujours être présente à l'esprit des spectateurs pendant le discours d'Étéocle dans les *Sept*, et qu'elle répandait sur l'ensemble cette inquiétude pleine de pressentiments sinistres qui est une des sensations les plus tragiques[1]. Nous croyons donc ne pas nous tromper en considérant, parmi les pièces perdues d'Eschyle, l'*Œdipe* comme celle qui commençait la trilogie thébaine[2].

La poésie d'Eschyle témoigne toujours clairement et scrupuleusement de la manière de penser du poète et de ses convictions, surtout en ce qui regarde les affaires publiques, qui occupaient de préférence tout Grec aux sentiments un peu élevés. Les *Sept* trahissent déjà ses principes politiques,

[1] Dans le récit de cette malédiction, Eschyle avait eu plusieurs points particuliers. Œdipe n'annonçait pas seulement que les frères ne partageraient pas en paix l'héritage (d'après la *Thébaïde*, Athén., XI, p. 465); il prédisait aussi qu'un étranger viendrait de Scythie (l'acier de l'épée) pour faire le partage en qualité d'arbitre (δαιτητής d'après les termes du droit attique). Si Œdipe n'avait employé ces mots, le chœur (v. 729 et 924) et le messager (v. 817) ne pourraient guère dire la même chose en paroles à peu près identiques. C'est ainsi qu'on pourrait encore trouver bien des renseignements sur l'*Œdipe* d'Eschyle dans ses *Sept*.

[2] Ces suppositions ont été en partie détruites par des travaux récents. V. l'appendice. K. H.

que l'on retrouve encore plus nettement accusés dans l'*Orestie*. Eschyle était de ces Athéniens qui désiraient modérer les aspirations véhémentes de leurs compatriotes à la démocratie et à la domination des autres Grecs, et qui s'efforçaient de maintenir les vieilles maximes d'un droit et d'une morale plus austères, ainsi que les institutions sur lesquelles s'appuyaient ce droit et cette morale. C'est Aristide, le politique juste, réfléchi, modéré, qui est l'homme d'État selon le cœur d'Eschyle, et non Thémistocle, poursuivant, avec une égale énergie, par toutes les voies, droites ou tortueuses, le but lointain de son ambition. Cette prédilection pour Aristide se trahit déjà ouvertement dans son tableau de la bataille de Salamine[1]. Dans les *Sept*, le peuple athénien appliquait très-généralement à Aristide, auquel Eschyle avait d'ailleurs évidemment songé, le portrait du juste Amphiaraos, qui ne veut point paraître le meilleur, mais qui veut l'être, le général réfléchi dont l'âme, pareille aux sillons profonds d'un champ bien labouré, fait germer les nobles conseils. Le regret d'Étéocle de voir cet homme pieux, juste et modéré, s'associer à des compagnons audacieux et partager leur triste sort, exprime le mécontentement qu'inspiraient à Eschyle les principes et la conduite de certains autres chefs des Grecs ; quant à Thémistocle, il avait très probablement dès lors expié par l'exil sa participation aux projets de trahison de Pausanias.

[1] Comparez *Perses*, 447-471, avec Hérodote, VIII, 95.

De la trilogie qu'on pourrait appeler la *Danaïde*, c'est encore la seconde pièce seule qui nous est conservée, les *Suppliantes*. Un esprit moitié historique, moitié politique règne dans cette trilogie. La pièce conservée se rapporte tout entière à la réception, dans l'Argos pélasgique, de Danaos et de ses filles, qui ont fui l'Égypte pour se soustraire aux Égyptiades, leurs terribles prétendants. Elles s'assoient en suppliantes près d'un groupe d'autels (κοινοβωμία) devant la ville d'Argos, et, après bien des prières et des conjurations, décident le roi des Argiens, qui craint d'exposer son royaume à des dangers et à des malheurs, à convoquer l'assemblée populaire pour délibérer sur l'accueil à faire aux fugitives. Celle-ci, moitié par respect pour le droit des suppliantes, moitié par pitié pour les femmes poursuivies, décide leur admission. L'occasion ne tarde pas à se présenter de réaliser la promesse de protection et de sécurité, car les Égyptiades abordent à la côte d'Argos; et, pendant que Danaos s'est éloigné pour aller chercher du secours, le héraut égyptien veut emmener de force, comme propriété légitime de son maître, les jeunes filles abandonnées. C'est alors que paraît, pour les protéger, le roi des Pélasges qui renvoie le héraut malgré ses menaces de guerre. Toutefois le danger n'est détourné que pour le moment, et la pièce se termine par des prières adressées aux dieux afin qu'ils épargnent aux jeunes filles ce mariage forcé. L'incertitude sur la destinée que leur réservent les dieux se mêle à ces prières.

Le peu d'intérêt dramatique que présente cette pièce, prise isolément, s'explique encore par le fait qu'elle n'est que la seconde tragédie d'une trilogie, qu'elle était incontestablement suivie, dans les *Danaïdes*, du meurtre de tous les prétendants, à l'exception de Lyncée, meurtre qui met fin à la lutte, et qu'elle était préparée par un drame, appelé *les Égyptiens*, qui avait pour sujet l'origine de la querelle en Égypte. Or, dans les secondes pièces des trilogies d'Eschyle, l'action est comme suspendue, nous le voyons par d'autres exemples : on semble s'arrêter à la contemplation de tous les maux qu'engendre la lutte non encore apaisée de prétentions et d'aspirations opposées. L'idée des jeunes filles timides, pleines d'angoisses, fuyant les prétendants furieux comme les colombes fuient le vautour; cette idée, qui est développée d'une façon lyrique avec toute la chaleur et la spontanéité d'une émotion vraie, est évidemment le point principal pour Eschyle. C'est d'ailleurs le charme de ces chants qui semble seul avoir motivé la conservation de la pièce. Toutefois, l'action même de la réception des *Danaïdes*, prise en elle-même, avait beaucoup plus d'importance, dans la pensée d'Eschyle ; elle était plus faite pour former le sujet d'une tragédie, qu'elle ne l'aurait été pour Sophocle ou Euripide. Ce qui manque de portée morale à cette action, l'intérêt historique le remplace aux yeux d'Eschyle. En d'autres termes, le défaut de forces morales est compensé par l'importance des résultats qu'elle produit. Eschyle est encore tout

entier au point de vue qui considère les légendes nationales des Grecs, non comme de gracieuses inventions, mais comme des témoignages de la puissance divine qui gouverne les destinées de la Grèce. Un événement tel que la réception des Danaïdes à Argos, d'où dépend la naissance de la race des Perséides et des Héraclides, est à ses yeux le grand ouvrage des desseins de Zeus : montrer ces desseins dans toutes les choses humaines, voilà pour lui la plus haute mission du poète tragique. Si, contre l'habitude des poètes épiques et tragiques, il n'attribue pas au roi, mais au peuple d'Argos, le mérite principal, et si le chœur dans un beau chant (v. 625 à 709), appelle sur ce peuple toutes sortes de prospérités, cela a évidemment sa raison d'être dans les rapports qui existaient entre Athènes et Argos, au moment où la pièce fut composée. Ces allusions à son temps ne sont cependant jamais chez Eschyle cherchées et forcées; elles sortent naturellement de sa manière de considérer l'histoire, manière assez semblable à celle de Pindare. D'après ce point de vue, les États de la Grèce ont reçu leur sort dans un passé lointain et légendaire et c'est dès lors qu'ils ont jeté les bases de la destinée qu'ils ont accomplie dans les siècles suivants. Les allusions très transparentes des *Suppliantes* à une démocratie bien ordonnée à Argos et aux traités avec des peuples étrangers qui évitent les querelles et les guerres[1], ne permettent pas de douter que la pièce n'appartienne à l'époque où l'on traitait de l'alliance d'Athènes et d'Argos, peut-être vers la fin de l'ol. 79e (A. C. 461)[1]. De même les menaces d'une guerre contre les Égyptiens, que comporte la fable de la pièce, donnent au poète une occasion excellente de placer des sentences frappantes et énergiques qui devaient particulièrement plaire aux Athéniens au moment où l'on venait de commencer la guerre d'Égypte (ol. 79e, 3. A. C. 462). On imagine l'effet de vers comme celui-ci : « Le fruit du papyrus (les Égyptiens, on le sait, en vivaient pour la plupart) ne l'emportera pas sur la force du grain de blé[2]. »

Le *Prométhée* appartient très probablement aux dernières œuvres du génie d'Eschyle, car le poète y fait déjà usage, jusqu'à un certain point, de l'innovation du troisième acteur (chap. XXI) : elle est incontestablement une des plus grandes. Ici il ne faut point s'attendre à des allusions historiques, puisque le sujet n'est pas emprunté aux événements d'une tribu ou d'un État, mais à la situation et aux conditions de l'humanité entière. Prométhée, nous avons eu occasion de l'observer en parlant d'Hésiode, est le représentant de l'esprit humain, qui prémédite ses entreprises, qui aspire à s'élever, à améliorer de toutes les manières l'état

[1] « Que le pouvoir populaire qui gouverne la ville puisse se maintenir en honneur,...» « Qu'il fassent droit aux étrangers d'après de bons traités, avant d'armer Arès, » est-il dit v. 693 à 703.

[1] Cette alliance avec Argos est célébrée plus expressément encore, quelques années plus tard, dans les *Euménides*.

[2] V. 761. Cf. 954. V. 765 et suiv.

de l'existence humaine. On se le figurait comme un Titan, parce que les Grecs, qui ne voyaient dans les dieux olympiens que les souverains, nullement les créateurs du genre humain, plaçaient l'origine de l'humanité dans un passé reculé, antérieur au gouvernement des dieux de l'Olympe. C'est ainsi que l'envisage Eschyle qui voit en lui l'ami et le représentant de l'humanité, dans cet âge où commença l'empire de Zeus, « le génie (δαίμων) le plus ami de l'homme ; » mais il est loin de le transformer en une pure allégorie sans vie de la prévoyance et de la prudence ; car Eschyle alliait encore une foi réelle et vivante en l'existence des êtres mythiques à la réflexion sur leur signification morale, sans que l'un de ces sentiments portât tort à l'autre.

Prométhée a enseigné aux hommes, en même temps que l'usage du feu, tous les arts qui rendent l'existence terrestre plus supportable : en général il les a rendus à tous égards plus intelligents et plus heureux, surtout en leur enlevant la prescience de la mort. Mais, en le faisant, il n'a pas respecté les limites que, d'après la manière de voir des anciens, les dieux, seuls bienheureux, ont posées au genre humain. Il a voulu conquérir à l'homme des perfections que les dieux se sont réservées à eux seuls ; car il est dans la nature de l'esprit énergique, entreprenant, qui, pour arriver à ses fins, met tous ses moyens en œuvre, de ne pas se contenter facilement d'une mesure déterminée. Les aspirations de Prométhée, que nous apprenons à connaître accidentellement dans la

tragédie conservée, étaient, selon toute probabilité, plus complétement peintes et mises en rapport avec le vol du feu, dans la première pièce de la même trilogie, qui ne peut avoir été autre que le *Prométhée porteur du feu* (Προμηθεὺς πυρφόρος)[1].

La pièce conservée, le *Prométhée enchaîné* (Προμηθεὺς δεσμώτης), commence au moment même où l'on attache le Titan gigantesque au rocher du pays des Scythes : et elle s'agite tout entière autour du héros enchaîné, que les filles de l'Océan, formant le chœur de la pièce, essayent de consoler et de calmer, tandis que le vieil Océanos lui-même, et plus tard Hermès, l'un par des conseils bienveillants, l'autre par des menaces et des railleries tâchent de l'amener à céder et à se soumettre. Prométhée, cependant, ne cesse de braver la puissance de Zeus, et persiste à ne pas trahir un oracle qu'il a appris de sa mère Thémis, et qui se rapporte à un mariage par lequel Zeus doit perdre son empire, avant que le Titan soit délivré de ses liens honteux : il aime mieux souffrir que Zeus, au milieu des tonnerres et des éclairs, — c'est ainsi que finit la pièce, — ensevelisse son corps entre les rochers, et le fasse revivre ensuite pour de nou-

[1] Welcker distingue avec raison ce *Prométhée pyrphoros* du *Prométhée pyrcaeus*, l'allumeur du feu, drame satyrique qui se rattachait à la trilogie des *Perses* et qui avait probablement trait aux cérémonies d'usage aux Prométhéennes dans le Céramique, où il y avait une course aux flambeaux. (Cf. Aristophane. *Grenouilles*, v. 131 ; Pausanias, I, 30 et notre appendice. K. H.)

veaux tourments. Cette fierté grandiose et sublime de Prométhée qui, tout en succombant matériellement, maintient complétement la liberté de la volonté, a souvent été considérée comme l'idée principale du poème tout entier : et certainement à lire la pièce qui, seule, nous a été conservée, on n'hésitera guère à prendre parti pour ce héros : Prométhée nous semblera le juste persécuté, Zeus le tyran violent, jaloux de son pouvoir. Toutefois, il est difficile, au point de vue de la poésie antique, d'être satisfait de la solution telle que la présente cette pièce. D'après les anciens, la tragédie ne pouvait absolument pas s'arrêter à l'opposition et au conflit entre la liberté morale de l'individu et le destin tout-puissant : il fallait qu'elle conciliât les deux puissances ennemies en assignant sa place et ses limites à chacune d'elles. Les forces qui se combattent s'élèvent de plus en plus puissantes, les contrastes paraissent de plus en plus tendus ; et pourtant le gouvernement divin des choses qui plane au-dessus de tout sait trouver une voie qui lui permet de rétablir un ordre et une harmonie où chacune de ces forces ennemies conserve le droit qui lui revient. La lutte elle-même, avec toutes les souffrances qu'elle entraîne, paraît alors salutaire, comme un orage qui rassérène et purifie une atmosphère alourdie. Telle est la marche que suit toujours la tragédie d'Eschyle et la tragédie grecque en général, tant qu'elle reste fidèle à sa mission. La tragédie d'Eschyle a absolument besoin de la foi dans une puissance supérieure et divine

qui dirige vers le salut la marche de la destinée, et la guide toujours d'une main ferme, d'un regard sûr, alors même qu'elle la conduit par des voies ténébreuses, et à travers les misères et les souffrances. La poésie d'Eschyle est remplie de louanges profondément méditées et enthousiastes de Zeus, qui est à ses yeux cette puissance suprême : comment serait-il possible qu'il l'eût représenté dans ce seul drame comme un tyran et qu'il eût fait du pouvoir qui gouverne le monde un pouvoir injuste et arbitraire ? Mais les dieux des Grecs restent toujours des êtres qui sont devenus ce qu'ils sont, et on ne peut par conséquent séparer d'eux l'idée de l'opposition et du combat ; aussi est-ce là qu'il faut chercher la raison de cette dureté avec laquelle Zeus résiste, au moment de son règne où nous transporte Eschyle, à tous les obstacles et à toutes les entraves qui s'opposent à sa souveraineté naissante ; mais Eschyle a dû savoir allier dans son esprit cette dureté, phénomène nécessaire de la transition et de la révolution qui sépare l'époque titanique de l'empire des dieux olympiens, à la douceur et à la grâce qu'il attribue au Zeus de l'âge présent. La déviation du droit chemin, cette ἁμαρτία de l'action tragique, qu'il faut, d'après Aristote, envisager, non pas comme perversité, mais comme l'aberration d'une grande et noble nature[1], doit donc se trouver principalement

[1] En tant au moins que c'est une ἁμαρτία du protagoniste, par exemple, de Prométhée, d'Agamemnon, d'Antigone,

du côté de Prométhée. Le poète l'a d'ailleurs clairement exprimé dans la pièce elle-même, en prêtant au chœur des Océanides, qui veulent du bien à Prométhée, et qui lui sont attachées jusqu'à se sacrifier elles-mêmes pour son salut, cette pensée, à laquelle elles reviennent souvent : « ceux-là seuls sont sages, qui vénèrent et craignent Adrastéa (le destin, qui ne souffre pas de résistance)[1]. »

Dans ces observations sur le *Prométhée enchaîné*, nous avons passé sous silence un acte qui est de la plus haute importance pour l'intelligence de toute la trilogie : c'est celui de l'apparition d'Io, à laquelle l'amour de Zeus a attiré la haine de Héra, et qui, poursuivie par des fantômes, arrive, dans ses pérégrinations, auprès de Prométhée, pour apprendre de lui toutes les misères qui l'attendent encore. Cette souffrance d'Io offre une grande analogie avec celle de Prométhée, puisque Io pouvait être considérée, et est, en effet, considérée par Prométhée comme une victime de la dureté égoïste de Zeus. Cependant Prométhée ne cache pas que le treizième descendant d'Io le délivrera lui-même de toute souffrance, ce qui entoure l'amour de Zeus pour Io d'une auréole qui l'ennoblit. Le sort de Prométhée lui-même inspire ainsi le genre d'apaisement que les anciens tâchent de conserver jusque dans l'agitation la plus

d'Œdipe, etc., car les ἁμαρτίαι des tritagonistes sont en effet d'une nature bien différente.

[1] V. 936 :

Οἱ προσκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί.

passionnée. Néanmoins, la prédiction d'Hermès, d'après laquelle Zeus n'affranchira le Titan rebelle que lorsqu'un immortel lui sacrifiera volontairement sa vie, rend encore l'issue assez douteuse et obscure pour maintenir l'intérêt.

Le *Prométhée délivré* (Προμηθεὺς λυόμενος), dont la perte est peut-être plus regrettable que celle de toutes les autres pièces, bien que nous en ayons encore des fragments assez considérables, se passait dans un ordre de choses tout différent. Sans doute Prométhée était encore enchaîné aux rochers de Scythie, et l'aigle de Zeus, ainsi que l'avait annoncé Hermès, dévorait encore journellement sa poitrine ; mais le chœur qui prend la place des Océanides était composé des Titans, déjà délivrés par Zeus de leur captivité du Tartare. Eschyle se rattache donc, tout comme Pindare[1], à l'idée répandue par les Orphiques que Zeus, après avoir fortement consolidé son gouvernement du monde, aurait proclamé comme une amnistie générale, en faisant la paix et en se réconciliant même avec les puissances divines qu'il avait vaincues. Mais l'humanité, elle aussi, a acquis une dignité, supérieure à celle que Prométhée lui avait destinée : la génération des héros semble avoir ennobli le genre humain, car les dieux olympiens eux-mêmes ont engendré ces héros. Héraclès, fils de Zeus et d'une petite fille d'Io, celui de tous les héros qui aime le plus les hommes, qui leur fait le

[1] Pindare, *Pyth.*, IV, 291. Cf. plus haut, ch. XVI.

plus de bien, et qui est parmi eux ce que Prométhée était parmi les Titans, entre en scène. Après avoir appris de Prométhée combien le genre humain doit au malheureux Titan, après en avoir éprouvé lui-même la bienveillance, — car Prométhée lui communique des prédictions et des conseils pour ses aventures à venir, — il délivre le le martyr de l'aigle qui le tourmente et des entraves dont il est chargé; il le délivre spontanément sans doute, mais du consentement de Zeus. Car Zeus a déjà en vue cet immortel qui est prêt à sacrifier sa vie divine pour le Titan enchaîné: Chiron est frappé, malgré Héraclès lui-même, de la flèche empoisonnée du héros, et il est disposé à descendre aux enfers pour échapper à des tourments sans fin. Il faut supposer qu'à la fin de la pièce la majesté de Zeus et la profonde sagesse de ses desseins se révélait avec une telle splendeur, que l'orgueil de Prométhée en est complètement brisé[1]. Le Titan adoptant une couronne d'agnus-castus (λύγος), et probablement aussi un anneau de fer de sa chaîne, symboles mystérieux de la dépendance et de la servitude du genre humain, annonce, de plein gré désormais, les antiques prophéties de sa mère, d'après lesquelles Thétis, la déesse de la mer, enfantera un fils plus puissant que son père, ce qui décide Zeus à marier la déesse au mortel Pélée.

[1] Même après la délivrance de ses chaînes, Prométhée avait encore appelé Héraclès « le fils bien-aimé d'un père ennemi. » Fragm. 187, Diudorf.

On saurait difficilement imaginer une *catharsis* plus complète, dans le sens qu'attribuait à ce mot Aristote qui en faisait la condition essentielle de la tragédie. Dans la pièce du milieu, les passions de la crainte, de la pitié, de la haine, de l'amour, de l'indignation et de l'admiration, ont été violemment agitées et soulevées les unes contre les autres par les actes et les destinées des divers personnages : elles ont troublé le spectateur plutôt qu'elles ne lui ont procuré une jouissance bienfaisante ; dans la dernière tragédie, ces passions subissent l'influence salutaire de pensées sublimes et profondes; elles se fondent, pour ainsi dire, et se dissolvent en une disposition bienfaisante, quoique exaltée, qui n'est autre que le respect et la résignation devant une puissance supérieure et devant ses arrêts.

La carrière poétique d'Eschyle se termine pour nous comme elle se terminait pour les anciens Athéniens, par la trilogie complètement conservée, dont la possession devrait être considérée comme le plus grand trésor de la poésie grecque après l'Iliade et l'Odyssée, si elle était venue à nous dans une forme aussi intacte que pour ces deux poèmes, si elle avait moins de lacunes et moins de parties mutilées par les copistes. Eschyle mit cette trilogie en scène dans l'ol. 80e, 2 (A. C. 458), en un temps de grande agitation politique dans sa patrie, où le parti démocratique, dirigé par Périclès, était occupé à renverser l'aréopage, dernier reste des institutions aristocratiques qui

plus de bien, et qui est parmi eux ce que Prométhée était parmi les Titans, entre en scène. Après avoir appris de Prométhée combien le genre humain doit au malheureux Titan, après en avoir éprouvé lui-même la bienveillance, — car Prométhée lui communique des prédictions et des conseils pour ses aventures à venir, — il délivre le le martyr de l'aigle qui le tourmente et des entraves dont il est chargé; il le délivre spontanément sans doute, mais du consentement de Zeus. Car Zeus a déjà en vue cet immortel qui est prêt à sacrifier sa vie divine pour le Titan enchaîné: Chiron est frappé, malgré Héraclès lui-même, de la flèche empoisonnée du héros, et il est disposé à descendre aux enfers pour échapper à des tourments sans fin. Il faut supposer qu'à la fin de la pièce la majesté de Zeus et la profonde sagesse de ses desseins se révélait avec une telle splendeur, que l'orgueil de Prométhée en est complètement brisé[1]. Le Titan adoptant une couronne d'agnus-castus (λύγος), et probablement aussi un anneau de fer de sa chaîne, symboles mystérieux de la dépendance et de la servitude du genre humain, annonce, de plein gré désormais, les antiques prophéties de sa mère, d'après lesquelles Thétis, la déesse de la mer, enfantera un fils plus puissant que son père, ce qui décide Zeus à marier la déesse au mortel Pélée.

[1] Même après la délivrance de ses chaînes, Prométhée avait encore appelé Héraclès « le fils bien-aimé d'un père ennemi. » Fragm. 187, Dindorf.

On saurait difficilement imaginer une *catharsis* plus complète, dans le sens qu'attribuait à ce mot Aristote qui en faisait la condition essentielle de la tragédie. Dans la pièce du milieu, les passions de la crainte, de la pitié, de la haine, de l'amour, de l'indignation et de l'admiration, ont été violemment agitées et soulevées les unes contre les autres par les actes et les destinées des divers personnages : elles ont troublé le spectateur plutôt qu'elles ne lui ont procuré une jouissance bienfaisante ; dans la dernière tragédie, ces passions subissent l'influence salutaire de pensées sublimes et profondes; elles se fondent, pour ainsi dire, et se dissolvent en une disposition bienfaisante, quoique exaltée, qui n'est autre que le respect et la résignation devant une puissance supérieure et devant ses arrêts.

La carrière poétique d'Eschyle se termine pour nous comme elle se terminait pour les anciens Athéniens, par la trilogie complètement conservée, dont la possession devrait être considérée comme le plus grand trésor de la poésie grecque après l'Iliade et l'Odyssée, si elle était venue à nous dans une forme aussi intacte que pour ces deux poèmes, si elle avait moins de lacunes et moins de parties mutilées par les copistes. Eschyle mit cette trilogie en scène dans l'ol. 80[e], 2 (A. C. 458), en un temps de grande agitation politique dans sa patrie, où le parti démocratique, dirigé par Périclès, était occupé à renverser l'aréopage, dernier reste des institutions aristocratiques qui

permît encore d'imposer, à l'occasion, un frein sévère au libre mouvement du peuple dans la vie publique et privée. Il se décida à faire du mythe d'Oreste le sujet d'une composition tragique dont nous ne relèverons que quelques pensées capitales, précisément parce que l'ensemble existe encore.

Agamemnon ne paraît sur la scène que dans un seul acte de la pièce qui porte le nom du héros : reçu par son épouse Clytemnestre, le souverain victorieux franchit, après quelque hésitation, les tapis de pourpre, étendus à ses pieds, pour entrer dans l'intérieur de son palais. Et poutant il est le personnage principal ; car son caractère et son sort occupent exclusivement, et pendant toute la pièce, les acteurs aussi bien que le chœur. Eschyle le conçoit et le représente comme un grand souverain qui commande le respect et qui n'attire à sa maison, malade déjà de vieilles blessures, une si sombre destinée que parce qu'il a sacrifié la vie de milliers d'hommes[1], et celle même de sa fille Iphigénie[2], à son ambition guerrière, qu'il comptait satisfaire par l'entreprise contre Troie.

[1] Car les dieux ne manquent pas d'observer ceux qui causent la mort de beaucoup d'hommes, dit le chœur (v. 561) :

Τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ ἄσκοποι θεοί.

[2] Le chœur blâme avec énergie ce sacrifice, surtout v. 217. Il le considère sans doute comme réellement consommé, tout comme Clytemnestre, v. 1555, quoique Eschyle ne veuille pas par là révoquer en doute la légende de la préservation d'Iphigénie : les sacrificateurs eux-mêmes doivent avoir été, dans son opinion, aveuglés par Artémis.

Vis-à-vis de lui, Clytemnestre est la femme qui suit, avec une résolution sans scrupule, ses instincts et ses passions, et qui possède assez d'énergie morale et assez d'intelligence pour exécuter ses mauvais desseins. Elle a complètement enveloppé Agamemnon par ses préparatifs astucieux, avant même qu'elle jette sur lui, comme un filet, le vêtement trompeur. Une fois l'action accomplie, elle sait, avec cette sophistique de la passion qu'Eschyle réussit si admirablement à peindre, l'excuser par toutes sortes de motifs qu'elle eût pu avoir, si le seul motif réel n'avait pas amplement suffi à l'expliquer. Le grand effet tragique, produit par la pièce sur quiconque est capable de la lire et de la comprendre, consiste surtout dans le contraste de l'apparence extérieure, si brillante, de la maison des Atrides et de la misère réelle qu'elle cache au fond. Les premières scènes ont quelque chose d'étonnamment splendide : la lueur du signal de feu, le message de la chute de Troie, l'entrée solennelle d'Agamemnon ; mais au milieu de ces scènes de joie retentit, dans les chants du chœur, un ton de douloureux pressentiment qui, de degré en degré, devient de plus en plus distinct, de plus en plus impérieux, jusqu'à ce que, dans la scène inimitable entre Cassandre et le chœur, tout le malheur de la maison se révèle avec la dernière évidence. Désormais le poète ne laisse plus de trêve à l'émotion anxieuse : le meurtre d'Agamemnon succède immédiatement à la prophétie ; le triomphe de Clytemnestre et d'Égisthe, la froi-

deur impitoyable avec laquelle ils se réjouissent du crime et repoussent les plaintes et les reproches du chœur, laissent l'âme qui s'intéresse au sort de la famille dans une émotion et une tension qui ne sont tempérées que par la conviction, dont on ne peut se défendre, que c'est la Némésis divine qui a frappé Agamemnon.

Les *Choéphores* contiennent la vengeance d'Oreste. Les degrés naturels de l'action, la résolution et le plan de vengeance qu'Oreste médite avec Électre et le chœur ; les ingénieuses ruses par lesquelles Oreste réussit à exécuter son plan, cette exécution elle-même, et enfin la contemplation de l'action accomplie, forment autant d'actes du drame. Le premier est le plus long et le plus achevé ; car ce qui importait évidemment plus que toute autre chose au poète, c'était de bien faire comprendre la pression morale que subit Oreste et la nécessité où il se trouve de venger sur sa mère le meurtre de son père. Voilà pourquoi le drame entier s'agite autour de la tombe du père. Le chœur se compose de femmes troyennes au service de la maison des Atrides, que Clytemnestre, effrayée par des songes sinistres, envoie pour la première fois, afin de réconcilier, par des libations funèbres, l'époux assassiné. Sur le conseil d'Électre, elles apportent, en effet, ces libations, mais non pour celle qui les a envoyées. On conjure formellement l'esprit d'Agamemnon, qu'on somme de sortir des profondeurs de la terre pour prendre une part active à l'œuvre de sa vengeance ; la direction même de toute cette œuvre, sur laquelle le poète a su répandre un demi-jour étrange et sinistre, est plus d'une fois attribuée aux dieux des enfers, à Hermès surtout, le conducteur des morts, qui est en même temps le dieu de toutes les entreprises cachées et rusées. L'acte lui-même est toujours représenté comme un lourd fardeau dont Oreste ne se charge que sous l'impulsion des dieux des Enfers et de l'oracle de Delphes. Il ne s'y mêle aucun motif vulgaire, aucune étourderie frivole : et pourtant, ou pour mieux dire, à cause de cela même, quand Oreste est debout sur les corps inanimés de Clytemnestre et de son amant, à l'endroit même où son père a été frappé, quand il se rappelle encore une fois, et pour justifier sa propre action, toute l'infamie de cet assassinat, les Érinnyes surgissent des profondeurs de la terre, et, sans être vues du chœur, mais visibles assurément aux spectateurs, leurs figures terribles troublent le meurtrier, jusqu'à ce qu'il s'enfuie pour implorer d'Apollon Delphien, qui lui a ordonné le crime, l'expiation et la purification. On le voit, aux yeux d'Eschyle, et d'après les idées grecques en général, les Erinnyes ne signifient pas précisément le degré de la faute morale et la puissance de la mauvaise conscience — elles eussent dû, en ce cas, se montrer bien plus terribles envers Clytemnestre qu'envers Oreste, — elles représentent l'horreur du fait en lui-même, du parricide, qui, quels que soient les motifs qui l'ont fait commettre, déchire violem-

ment les lois de l'ordre naturel, et doit forcément inquiéter, troubler et bouleverser l'âme humaine.

Ce caractère, les Euménides le déploient avec plus d'évidence encore dans la pièce finale, où le poète, avec un talent plastique autant que poétique, compose le chœur de ces êtres dont les Grecs n'avaient eu jusque-là qu'une idée très vague, et qui paraissent ici sous une forme que le poète avait imaginée en partie d'après leurs qualités morales, en partie d'après l'analogie des Gorgones. Elles vengent le fait du parricide en lui-même, sans s'inquiéter des motifs ou des circonstances qui peuvent l'expliquer, avec toute la rigueur impitoyable d'une loi naturelle, par des terreurs et des tourments en ce monde et dans les Enfers. La purification elle-même qu'Apollon a accordée à Oreste dans le sanctuaire de Delphes n'a pas d'effet sur leurs dispositions à son égard. Apollon n'a pu que les endormir momentanément. L'esprit de Clytemnestre, qui, en punition de ses crimes, est obligé d'errer sans repos dans les Enfers, les éveille par une apparition qui devait produire sur le théâtre l'effet le plus saisissant. Après ces scènes à Delphes, on se trouve soudain transporté au temple de Pallas-Athéné sur l'acropole d'Athènes, où Apollon avait donné à Oreste le conseil de se réfugier. Ici Athéné, qui reconnaît ce qu'il y a de fondé dans les prétentions des deux parties et qui craint de vider la querelle de sa propre autorité, établit, d'une façon très régu-

lière et avec beaucoup d'allusions à des coutumes juridiques réelles, le tribunal de l'aréopage, devant lequel Oreste et son avocat Apollon, d'un côté, les Euménides de l'autre, plaident le procès. Bien que, dans ces discussions, on agite et on résume, pour ainsi dire, beaucoup de points qui font partie de la grande question, tels que l'ordre d'Apollon, le devoir de la vengeance que l'esprit du père impose lui-même au fils, l'odieux enfin de l'assassinat d'Agamemnon, il faut avouer que la différence intrinsèque de l'action d'Oreste et de celle de Clytemnestre n'est pas caractérisée comme on pourrait s'y attendre. Eschyle a évidemment très bien saisi cette distinction par l'instinct, sans la pénétrer complètement par le raisonnement. Apollon termine sa plaidoirie par un argument un peu trop spécieux, pour montrer que le père doit être plus estimé que la mère, ce qui lui permet d'intéresser en sa faveur la déesse elle-même, Pallas, née sans mère de la tête même de Zeus le père. Lors du vote des juges, qui sont au nombre de douze [1], on trouve que les voix sont également partagées, et ce n'est que le « suffrage d'Athéné, » que la déesse avait promis d'ajouter, qui décide la querelle en faveur d'Oreste.

Il est évident que, dans l'idée du poète, le devoir de la vengeance et le crime du parricide se balancent, que dans cette action le droit strict

[1] Le nombre de douze ressort de l'ordonnance du dialogue des parties adverses pendant le vote. V. 710 à 733.

n'offre aucune issue ; mais que les dieux de l'Olympe, compatissants et familiers avec la situation personnelle des individus, réservent des voies pour délivrer de tous les tourments celui qui est malheureux sans être coupable. De là les allusions répétées au gouvernement de Zeus, qui se place comme le dieu sauveur (Ζεὺς σωτήρ) entre les puissances hostiles [1], et sait faire pencher la balance du côté que recommandent l'équité et la bonté. Oreste acquitté appelle les bénédictions du ciel sur Athènes, et, lui promettant une alliance fidèle, il s'éloigne de la scène plus vite qu'on ne s'y attendrait après le profond intérêt qu'a inspiré son sort. C'est que, arrivé là, Eschyle est déjà, avec tout son cœur, auprès des Athéniens. Pallas, la déesse prudente et sage, qui revêt des formes les plus douces et les plus séduisantes la conscience qu'elle a de sa force et de sa puissance, sait apaiser la colère des Érinnyes, qui semble d'abord devoir attirer sur Athènes des maux inévitables ; elle les calme en leur promettant pour toujours, de la part des Athéniens, l'honneur et l'estime qui leur sont dus. C'est ainsi que tout se termine par un chant de salut des Euménides où elles se transforment entièrement en divinités tutélaires, à la condition que l'on reconnaisse leur pouvoir, et grâce à l'institution du culte de ces divinités, conduites sur-le-champ dans leur sanctuaire près de l'aréopage, à la lueur des torches et avec toute la

[1] V. 759, 797, 1035.

pompe qui précédait leurs sacrifices à Athènes. Tout le monde conçoit l'avertissement que le poète donnait ainsi indirectement aux Athéniens. N'était-ce pas, en effet, recommander à leur vénération l'aréopage, cette fondation des dieux, dont les formalités juridiques se rattachaient étroitement au culte des Érinnyes, que d'en chanter l'origine au moment même où l'on était sur le point de lui enlever la justice criminelle pour la transmettre aux tribunaux des jurés ? Aussi les stasima, dans lesquels les idées de la pièce ressortent encore plus clairement que dans la manière dont le poète a traité la fable, insistent-ils particulièrement sur cette pensée, que le premier devoir de l'homme est de reconnaître une puissance supérieure, élevée au-dessus de toute contestation, et qui mette un frein aux désirs inquiets et aux pensées frivoles [1].

Quant au drame satirique qui appartenait à cette tétralogie, le *Protée*, il se rapportait, selon toute probabilité, au même sujet mythique et traitait les aventures de Ménélas et d'Hélène chez le démon marin, le gardien des phoques, si connu par le récit de l'*Odyssée*. Les pérégrinations inutiles de Ménélas, qui a abandonné son frère pendant le retour, et qui, arrive trop tard, non seulement pour le sauver, mais même pour le venger [2], pouvaient se prêter à bien des plaisanteries et des

[1] Cf. plus haut, ch. VI, et *Agamemnon*, 624, 839.
[2] Ξυμφέρει σωφρονεῖν ὑπὸ στένει. V. 520.

gaîtés, sans que l'impression produite par les destinées tragiques de la maison des Atrides en fût troublée ou effacée.

Ces explications sur les trilogies d'Eschyle, conservées soit en entier, soit en partie, donneront, autant qu'on peut le demander à un livre de la nature de cet ouvrage, l'intelligence du cercle d'idées du grand poète. Il y a pourtant une bien grande distance entre ces froides abstractions, tirées des drames d'Eschyle, et le ton et le caractère de ces pièces elles-mêmes, qui trahissent jusque dans les détails les plus délicats de l'exécution la vigueur d'un esprit enthousiaste, convaincu de la vérité et de l'importance de ses pensées. De même que tous les personnages, mis en scène par Eschyle, expriment leur caractère et leur volonté d'une façon énergique et grandiose, toutes les formes du discours dont ils se servent ont quelque chose de puissant et de fier : on dirait un temple d'Ictinos, construit d'énormes blocs de marbre polis et taillés à angles droits. La forme des expressions est plutôt poétique que syntaxique, et dans ce but Eschyle se sert surtout de métaphores et de compositions de mots nouvelles[1]. La parfaite connaissance de la nature et de la vie humaine, l'exactitude avec laquelle elles se présentent à son esprit, donnent à l'expression d'Eschyle une évidence et une chaleur

[1] Ajoutez à cela l'usage d'expressions vieillies, surtout épiques, τὸ γλωσσῶδες τῆς λέξεως. La langue d'Eschyle est de plusieurs degrés plus épique que celle de Sophocle et d'Euripide.

qui ne se distinguent de la naïveté du style épique que par un alliage plus considérable de réflexions ingénieuses qui font sentir avec une netteté frappante la parenté aussi bien que la diversité des idées[1]. Les formes de syntaxe, chez Eschyle, sont plutôt celles qui reposent sur une liaison parallèle des propositions (c'est-à-dire des propositions copulatives, adversatives et disjonctives) que celles produites par la subordination d'une proposition à une autre (telles que les propositions causales, conditionnelles, etc.). La langue a encore peu du courant oratoire que lui donnèrent plus tard les tribunaux et les assemblées populaires : elle n'a pas davantage les nuances et les développements délicats qu'exigent les associations d'idées un peu compliquées : elle est bien plus propre à exprimer les puissantes impulsions des sentiments et des désirs, l'action presque instinctive de natures résolues et énergiques, qu'à rendre la réflexion d'un esprit qui est sous l'empire de motifs variés. Aussi certaines pensées principales sont-elles plusieurs fois répétées dans chaque pièce, surtout dans les diverses formes du discours, le dialogue, les anapestes, les mesures lyriques, etc. Le poète n'est cependant point dépourvu du talent de graduer jusqu'à un certain point son langage, d'après les divers caractères, sans compter les différences qui tiennent à la forme métrique. La hauteur à la-

[1] C'est là l'origine des *oxymora*, si aimés d'Eschyle, comme quand il appelle la poussière le messager muet de l'armée.

quelle il se tient généralement n'empêche point que, dans leurs termes et leurs locutions, les personnages d'ordre inférieur, tels que le garde-feu dans l'*Agamemnon*, ou la nourrice d'Oreste dans les *Choéphores*, ne redescendent d'une façon sensible au langage de la vie ordinaire, et qu'ils ne trahissent, jusque dans la manière de joindre leurs mots, une nature plus faible.

Pour revenir encore une fois à la trilogie d'Oreste, les juges des concours tragiques lui décernèrent le prix, de préférence aux pièces rivales. Cependant, cette victoire poétique ne semble pas avoir compensé aux yeux d'Eschyle l'inefficacité pratique de ses efforts ; car les Athéniens dépouillèrent l'aréopage de sa puissance et de sa dignité, au moment même où le poète voulut le protéger. Eschyle alla pour la seconde fois en Sicile où il mourut trois ans après la représentation de l'*Orestie*, dans la ville amie de Géla.

Les Athéniens avaient le sentiment qu'Eschyle n'aurait pas été satisfait de la direction nouvelle qu'avaient prise désormais la vie politique, l'art et la pensée d'Athènes. L'ombre du poète qu'Aristophane ramène sur la terre, dans les *Grenouilles*, manifeste le mécontentement plein de colère que lui inspire le public si épris d'Euripide, quoique Euripide n'eût pas été de ses rivaux ; car il n'aborda la scène que l'année même de la mort d'Eschyle. Cela n'empêchait cependant pas les Athéniens de reconnaître pleinement la sublimité et la beauté de sa poésie. « Il est le seul qui soit mort

sans que sa muse mourût avec lui, » dit Aristophane, pour indiquer que ses pièces pouvaient être représentées, même après sa mort, tout comme des pièces nouvelles. Le poète qui les faisait répéter au chœur et aux acteurs était récompensé par l'État, tandis que la couronne était dédiée au poète, mort depuis longtemps [1].

Il sera question, dans un autre chapitre, de la famille d'Eschyle, qui vécut encore longtemps, et forma un moment toute une école eschyléenne.

CHAPITRE XXIV

SOPHOCLE.

Les grands cycles légendaires de la nation grecque avaient été développés sous une forme dramatique dans les trilogies d'Eschyle. Les destinées de familles, de tribus, de cités entières y avaient été

[1] Tel est le résultat des passages dans la *Vita Æschyli*; Philostrate, Vie d'Apollonius, VI. II, p. 245, éd. d'Olear. Schol. Aristoph., *Acharn.*, 10; *Grenouilles*, 892. La *Vita Æschyli* dit qu'Eschyle fut couronné même après sa mort; et cette notice paraît préférable à la thèse de Quintilien (*Instit.*, X, 1), qui soutient que beaucoup d'autres poètes avaient obtenu la couronne en faisant jouer les pièces d'Eschyle. Il en faut distinguer les victoires d'Euphorion avec des pièces inédites (V. plus haut, p. 222, note 3). La loi de Lycurgue sur la représentation des pièces des trois grands tragiques, d'après des copies officiellement légalisées, n'a pas non plus de rapport avec les faits en question.

représentées de manière à faire paraître, comme une étoile brillante au ciel nocturne, une puissance et une sagesse supérieures, régnant au milieu des plus grandes complications et alors que tout semble s'obscurcir aux yeux de l'homme. L'admiration et une joie généreuse devaient remplir tout Hellène qui voyait tracé ainsi dans l'histoire de sa nation les desseins des dieux. Cette tragédie fut surtout politique, patriotique et religieuse.

Comment pouvait-il se faire qu'après ces puissantes créations d'un si grand génie, une couronne plus belle encore fût réservée à Sophocle? En quel sens un progrès aussi important était-il possible au point où Eschyle avait conduit la tragédie?

Ne faisons point de conjectures *à priori* sur la manière dont ce progrès a pu se faire; consultons l'histoire et voyons comment il s'est fait. Nous verrons que ce fut autant en remontant aux traditions qu'en avançant dans la voie ouverte, par des sacrifices faits d'un côté pour gagner de l'autre, par cette modération, cette modestie en un mot qui était la qualité la plus noble et la plus aimable du génie grec.

Toutefois, avant de pouvoir résoudre cette grande question, il faudra rappeler, des circonstances extérieures de la vie du poète, tout ce qui est indispensable pour comprendre sa carrière poétique.

Sophocle, fils de Sophilos, naquit dans le canton (démos) attique des Colonéens, en 495 av. J.-C. (ol.

71, 2)[1]. Il avait donc quinze ans lorsqu'on livra la bataille de Salamine, à laquelle il ne put pas encore prendre une part active; mais ce fut lui qui, dans la nudité du gymnaste, oint et une lyre au bras, conduisit le chœur qui chantait le péan de victoire. Sa belle adolescence[2], mais sans doute aussi son éducation musicale, avaient déterminé les ordonnateurs de la fête à le choisir pour ce poste.

Onze à douze ans plus tard, en 468 (ol. 77, 4)[3], Sophocle entra pour la première fois dans la lice dramatique; et il y entra comme adversaire du vieux héros Eschyle. C'était aux grandes Dionysiaques présidées par le premier archonte à qui incombait le devoir de nommer les juges du concours. En ce moment Cimon, qui venait de vaincre les pirates de Scyros et de rapporter à Athènes les restes de Thésée, entrait au théâtre avec les autres généraux pour offrir à Dionysos les libations d'usages; et Aphepsion, l'archonte, trouva

[1] C'est la date de la *Vita Sophoclis*. Le *Marmor Parium* le vieillit de deux ans; mais le fait cité dans une des notes suivantes s'oppose à cette hypothèse.

[2] Athénée, I, p, 20, f., appelle le jeune Sophocle, à cette occasion, *καλὸς τὴν ὥραν*, ce qui convient parfaitement à l'âge indiqué.

[3] Comme tous les drames nouveaux étaient représentés à Athènes aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, dont les premières tombaient au mois de Gamélion, les secondes en Élaphébolion, toutes deux, par conséquent, dans la seconde moitié de l'année attique ou olympienne, après le solstice d'hiver: il fa dans l'histoire du drame, toujours compter l'année de l'ol piade égale à l'année de l'ère antéchrétienne qui commence ec la seconde moitié.

digne de l'importance de ce concours de remettre à ces glorieux vainqueurs des champs de bataille la décision de la victoire poétique. Cimon, l'homme aux mœurs antiques, au caractère droit et noble, qui certainement savait apprécier Eschyle, accorda le prix au jeune adversaire; tant, dès sa première apparition, le puissant génie de Sophocle obscurcissait déjà tout le reste. On dit que ce fut le *Triptolème* [1] qui lui valut cette victoire, pièce patriotique dans laquelle ce héros éleusinien était célébré comme le demi-dieu qui avait introduit le blé parmi les peuples, et adouci les mœurs des barbares les plus farouches.

La première pièce de Sophocle qui nous soit conservée est plus récente de vingt-huit-ans. Elle est particulièrement importante parce qu'elle marque un moment bien glorieux dans la vie du poète. Il avait donné l'*Antigone* en 440 (ol. 84, 4); l'excellence de la pièce, mais surtout les belles pensées et les nobles sentiments que le poète y exprime, en beaucoup d'endroits, sur l'État déterminèrent les Athéniens à lui conférer, par élection populaire, la dignité de général pour l'année suivante. Il ne faut pas oublier que les dix stratéges d'Athènes n'étaient pas seulement appelés à commander les troupes, mais aussi à administrer la ville et à négocier avec les États étrangers. Sophocle fut un des généraux qui dirigèrent, avec Périclès, la guerre contre les aristocrates de Samos, lesquels, chassés par les Athéniens, étaient, avec l'appui des Perses, revenus d'Anée, ville de terre ferme, à Samos qu'ils avaient soulevée contre Athènes[1]. Cette guerre eut lieu en 440 et 439 (ol. 85, 1).

[1] D'après une combinaison du récit avec la note chronologique de Pline, *Hist. nat.*, XVIII, 7.

Ainsi que le montrent plusieurs anecdotes racontées par les anciens, Sophocle conservait, au milieu même du tumulte de la guerre, la sérénité de son esprit et cette disposition poétique pour laquelle il n'y a pas de jouissance plus grande que de contempler, avec calme et pénétration, les choses humaines. Il fit à cette époque la connaissance d'Hérodote qui vivait alors à Samos (V. chap. XIX), et composa pour lui un poème, sans doute lyrique [2].

On aime à se représenter par l'imagination les rapports mutuels de ces deux hommes: deux grands esprits l'un et l'autre, au regard également ouvert et calme, tous deux observateurs sagaces et équitables des choses humaines; mais l'âme

[1] Aussi la *Vita Sophoclis* appelle-t-elle cette guerre τὸν πρὸς Ἀναίαν πόλεμον. La liste des généraux dans cette guerre est assez complétement conservée dans un fragment d'Androtion. V. les scholies sur Aristide, p. 225, c. (182. ed. Frommel).

[2] Plutarque, *An seni*, etc., 3, où cette mention est, à la vérité, tirée par les cheveux. C'est sans doute à ce poème qu'est empruntée la notice de la *Vita Sophoclis* sur l'âge de Sophocle lors de l'entreprise samienne. Comment autrement un grammairien serait-il tombé sur cette indication extraordinaire. Il faudra en conséquence redresser la leçon incertaine de la *Vita* d'après le passage de Plutarque, dont la leçon est très-sûre. Sophocle était donc âgé de cinquante-cinq ans à ce moment.

naïve du Samien s'est nourrie du spectacle de bien des peuples et de bien des pays, tandis que l'Athénien a dirigé son intelligence plus mûre et plus pénétrante sur ce qui est plus près de lui, sur la lutte intime des forces morales et des passions dans le cœur humain.

On ne sait si Sophocle s'occupa plus tard encore des affaires de l'État : en général, il n'était, ainsi que le dit un de ses contemporains, Ion de Chios [1], ni particulièrement versé dans la politique, ni très propre à l'action publique ; il était, à cet égard, au niveau de la bonne moyenne de ses concitoyens. Évidemment pour lui, comme pour Eschyle, la poésie était l'affaire de sa vie. L'étude et l'exercice de cet art occupèrent presque tout son temps, ce qui ressort déjà du nombre de ses drames, beaucoup plus considérable que celui des pièces d'Eschyle. On avait sous son nom cent trente drames, parmi lesquels Aristophane le grammairien en compte dix-sept non authentiques ; les cent treize qui restent semblent comprendre et des tragédies et des drames satiriques. Toutefois, les drames satiriques de plusieurs de ces tétralogies, doivent s'être perdus de bonne heure, ou n'ont jamais existé, — fait qui se rencontre aussi chez d'autres poètes — car, autrement, le chiffre ne pourrait être aussi inégal. Il devait y avoir tout au plus vingt-trois drames satiriques conservés sur quatre-vingt-dix tragédies, lorsque le grammairien écrivit cette notion. Ces pièces appartiennent toutes au laps de temps écoulé entre 468 (ol. 77, 4), où Sophocle se présenta pour la première fois, et 406 (ol. 93, 2), année de sa mort, à une période de soixante-deux ans par conséquent ; toutefois il n'est pas probable que les derniers temps d'une vieillesse fort avancée aient été très féconds. Les années les plus productives furent certainement celles de la guerre du Péloponèse ; car, si l'on peut se fier à la tradition, d'après laquelle, dans une collection chronologiquement ordonnée des drames de Sophocle, l'*Antigone* occupait la trente-deuxième place [1], il reste pour la seconde moitié de sa carrière poétique quatre-vingt-une ou, en excluant les drames satiriques, à peu près cinquante-huit pièces. Un renseignement relatif à Euripide donne le même résultat ; parmi les pièces de ce poète, qui sont évaluées à quatre-vingt douze, l'*Alceste* était la seizième [2]. Or, d'après la même tradition, elle date

[1] Dans Athénée, XIII, p. 603.

[1] V. l'*Hypothèse* d'Aristophane de Byzance sur l'*Antigone*. Si le nombre de trente-deux comprend aussi les drames satiriques, quelques-unes des trilogies doivent en avoir été dépourvues ; autrement le numéro 32 lui-même serait précisément un drame satirique.

[2] V. la Didascalie de l'*Alceste, e cod. Vatic.*, que Dindorf a publiée dans l'édition d'Oxford, 1834. Le nombre ιζ' est, dans cette hypothèse, changé en ις' ce qui cadre mieux avec le compte que ιζ'. Une troisième date de ce genre s'est conservée dans les *Oiseaux* d'Aristophane, qui était la trente-cinquième pièce du poète comique. (D'après Dindorf, *Aristoph. fragm.*, p. 37, en changeant λε' en ιε', ce serait la quinzième pièce d'Aristophane, ce qui est plus probable. F. G.

de l'année 438 (ol. 85, 2), c'est-à-dire la dix-septième de la carrière poétique d'Euripide, qui dura en tout quarante-neuf ans, de 455 à 406 (ol. 81, 1 à 93, 2). On voit donc que les deux poètes ne donnaient d'abord que tous les trois ou quatre ans une tétralogie, tandis que plus tard ils en faisaient jouer une au moins tous les deux ans. La négligence un peu plus grande, ou plutôt l'observation moins scrupuleuse des règles, dans les parties lyriques de la tragédie à partir de la 90[me] ou de la 89[me] olympiade, paraît avoir été la conséquence de cette production plus rapide.

Les tragédies conservées de Sophocle sont toutes, autant qu'il est permis de le conclure de raisons matérielles et intimes, postérieures à l'*Antigone ;* elles se sont probablement succédé dans l'ordre suivant : *Antigone*, *Electre,* les *Trachiniennes, OEdipe roi, Ajax, Philoctète, OEdipe à Colone.* La seule chose que nous sachions avec certitude, c'est que le *Philoctète* ne fut représenté qu'en 409 (ol. 92, 3) et l'*OEdipe à Colone* qu'en 401 (ol. 94, 3), après la mort du poète et par son petit-fils, Sophocle le jeune. Elles montrent toutes l'art de Sophocle en pleine maturité, dans cette grandeur suave que le poète, d'après une expression curieuse, recueillie de sa propre bouche, n'avait acquise qu'après avoir abandonné, avec ses souliers d'enfant, la pompe d'Eschyle, et dé-

Wagner soutient une thèse différente sur ces dates. *Zeitschr. f. Alterthumsw.*, 1853, n. 38 et s. E. M.)

posé en même temps une certaine amertume et rigidité de manière nées, d'une science et d'un raffinement exagérés. C'est alors seulement que son art atteint le style qu'il estimait lui-même « le meilleur et le plus qroqre à la représentation de caractères humains [1]. » Dans l'*Antigone*, l'*Électre* et les *Trachiniennes* il y a bien encore un peu de cet artifice et de cette difficulté recherchée que Sophocle blâmait en lui-même ; l'*Ajax* et le *Philoctète*, ainsi que les *OEdipe*, montrent, on ne saurait le méconnaître, un courant plus facile de la parole et se lisent avec moins d'effort. En toutes cependant l'art tragique de Sophocle apparaît complètement formé et achevé, égal à lui seul. Les changements que le poète opéra dans la tragédie devaient être faits depuis longtemps ; car dans ces pièces elle paraît déjà entièrement transformée et réorganisée dans son ensemble et dans ses parties.

Quant au détail de ces changements, il en a été parlé dans les deux chapitres précédents ; voyons comment ils se rattachent à la transformation intime de la tragédie. La pierre fondamentale de la construction nouvelle, élevée sur l'emplacement

[1] Le passage important que cite Plutarque (*De profectu virtut. sent.*, t. VII, p. 252, Hutten) doit évidemment être lu de la façon suivante : Ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε, τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὑτοῦ κατασκευῆς, εἰς τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν ἦθος, ὅπερ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον. Cf. E. Muller, *Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten*, t. I, p. 17 et 223.

de l'ancienne, mais d'après un plan tout différent, est dans ce fait, que Sophocle, tout en se conformant à l'usage antique et à la loi de l'État, et tout en représentant toujours, ou du moins en général, trois tragédies et un drame satirique à la fois, dénoua le lien qui rattachait ces pièces les unes aux autres et n'offrit plus au public un seul grand poème dramatique, mais quatre œuvres poétiques distinctes qui auraient tout aussi bien pu être représentées à des fêtes différentes [1]. Par là le poète tragique renonçait à offrir à la contemplation des séries entières d'actions légendaires, et tout le développement des destinées compliquées d'une famille ou d'une race : ni l'étendue, ni l'unité de plan d'une tragédie isolée ne l'aurait permis. Il dut forcément se borner à un seul fait principal et ne pouvait par conséquent opposer à l'*Orestie* d'Eschyle, par exemple, que des pièces telles que l'*Électre* où tout aboutit au meurtre de Clytem-

[1] Comme par exemple en 431 on représenta en même temps la *Médée*, le *Philoctète*, *Dictis* et le drame satirique les *Moissonneurs* (Θεριστταί) d'Euripide : en 414 l'*Œdipe*, le *Lycaon*, les *Bacchantes* et le drame satirique *Athamas* de Xénoclès, etc. — Cf. cependant G. H. Bode, (*Gesch. der hell. Dichtkunst*, III, I, 147), et K. Fr. Hermann (*Lehrb. der gottesdienstlichen Alterth. der Griechen*, p. 309, note 23, et le même dans les *Jahrb. f. wissensch. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv.), et Nitzsch (*Sagenpoesie*, p. 476), qui soutiennent que ces pièces étaient toujours distribuées entre les quatre jours de la fête. Böckh (*trag. gr. princ.*, p. 106) pense que le concours se bornait à un seul drame. On a cependant généralement adopté l'hypothèse d'Otf. Müller, basée sur l'interprétation la plus simple du passage de Suidas (III, 349) : Ἤρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. K. H.

nestre. Il est vrai que les tragédies étaient devenues beaucoup plus longues depuis la 80me olympiade [1] ; on dit que c'est Aristarque le tragique qui en donna le premier exemple, en 454 (ol. 81, 2) [2] ; cependant la première pièce de la dernière trilogie d'Eschyle, l'*Agamemnon*, est déjà bien plus longue que les autres pièces du poète et à peu près de la mesure de celles de Sophocle. Toutefois, cet agrandissement n'a pas sa cause dans une extension plus grande donnée à l'action, car elle continue chez Sophocle à se mouvoir autour d'un point unique et ne se subdivise que rarement, comme dans l'*Antigone*, en plusieurs phases importantes ; cette proportion plus grande ne sert qu'à mieux développer, à mieux motiver les événements par le caractère et les passions des personnages, elle revient donc à la peinture des situations morales. L'élément lyrique, au contraire, loin de gagner par ce développement, en fut diminué, surtout dans la partie du chœur ; Sophocle se préoccupait évidemment moins qu'Eschyle de représenter l'impression produite par les événements et les situations sur les assistants, ou de prêter sa voix à l'intérêt de spectateurs bienveillants, tâche principale du chœur tragique ; c'étaient

[1] Par exemple, les *Perses*, vers 1076, les *Suppliantes*, 1074, les *Sept contre Thèbes*, 1078, *Prométhée*, 1093 : *Agamemnon*, au contraire, 1673, *Antigone*, 1353, *Œdipe Roi*, 1530, *Œdipe à Colone*, 1780, d'après les chiffres de Dindorf.

[2] Suidas : Ἀρίσταρχος... ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν. C'est Eusèbe qui donne l'année de sa première représentation.

les événements qui se passent dans le cœur des personnages dramatiques eux-mêmes qui attiraient surtout son attention.

Combien l'adjonction du troisième acteur était nécessaire pour ce développement psychologique, on le comprend aisément[1]. La conversation obtient une variété bien plus grande par la participation d'une troisième personne : les caractères se dessinent eux-mêmes et en sens divers. Si le tritagoniste, par son contraste, est fait pour provoquer à la résistance le premier acteur, le deutéragoniste peut, dans une conversation intime, faire sortir de son cœur les sentiments plus tendres et les pensées plus secrètes. Des rôles, comme celui de Chrysothémis à côté d'Électre, d'Ismène près d'Antigone, qui font ressortir davantage l'énergie du personnage principal par l'opposition d'une douceur plus féminine[2], ne pouvaient, en effet, être produits qu'après que le tritagoniste se fut séparé du deutéragoniste.

Ces changements tout matériels de la tragédie suffisent donc déjà à montrer ce que Sophocle se proposait de faire de la poésie tragique : un miroir fidèle des mouvements, passions, tendances et combats de l'âme humaine. En laissant de côté les grands intérêts nationaux qui sanctifiaient et ennoblissaient le passé aux yeux du Grec et que l'art d'Eschyle se proposait surtout d'éveiller, Sophocle

[1] V. chap. XXII.
[2] V. les scholies d'*Électre*, 328.

donnait aux sujets mythiques une portée universelle, humaine et par cela même éternelle. Et si, conformément aux exigences de l'art grec, il montre des âmes extraordinairement fortes et grandes, s'il leur fait subir des émotions exceptionnellement puissantes ; il y a cependant une telle vérité intime dans sa peinture, que toute âme humaine peut s'y reconnaître. Les droits et les limites de la volonté humaine, les exigences et les lois morales y sont mises en jeu de la façon la plus émouvante. Il n'y a peut-être jamais eu de poètes dont les œuvres aient une portée morale aussi générale et aussi impérissable que les tragédies de Sophocle. Il ne nous est pas permis d'entrer ici dans une analyse détaillée du plan de chacune des tragédies de Sophocle ; mais nous répondrons au but de cet ouvrage, en éclairant de plus près les situations particulières qui forment le pivot des diverses pièces, ainsi que les idées morales qui y sont mises en lumière.

L'*Antigone* s'agite tout entière autour de la lutte des intérêts et des exigences de l'État avec les droits et les devoirs de la famille. Thèbes est heureusement délivrée de l'attaque de l'armée argienne ; mais un citoyen de la ville, un membre de la famille royale, Polynice est étendu sans vie devant les murs, au milieu des ennemis qui ont menacé de dévaster Thèbes par le fer et le feu. Le souverain actuel de la cité, Créon, en faisant jeter, sans sépulture, en pâture aux chiens et aux vautours l'ennemi de la patrie, obéit entièrement

à la coutume grecque qui visait à protéger les États contre leurs propres citoyens. Cependant il y a dans la manière dont il maintient ce principe politique, dans l'aggravation exagérée du châtiment de ceux qui s'aviseraient d'ensevelir le cadavre, dans les terribles menaces proférées contre les gardiens du corps, plus encore dans la façon pompeuse, violente et théâtrale, dont il annonce et vante lui-même son principe, il y a, dans tout cela, disons-nous, cet aveuglement d'un esprit borné que n'éclaire pas une mansuétude supérieure, cet aveuglement qui semblait au Grec le précurseur certain du malheur. En cette situation, quelle est la conduite à tenir pour les parents du mort, pour les femmes auxquelles incombait, d'après le droit général des Grecs, le devoir sacré de l'ensevelissement du mort? Trait bien féminin, elles saisissent toute l'importance des devoirs de la famille, et elles méconnaissent les droits de l'État. Mais tandis que l'une des sœurs, Ismène, ne voit que l'impossibilité de remplir ces devoirs, la grande âme d'Antigone s'élève jusqu'à l'entreprise la plus audacieuse. L'orgueil provoque l'orgueil, la violence et la dureté de Créon produisent aussi chez elle une volonté dure et inflexible qui ne connaît point d'égards et qui dédaigne tous les moyens de la douceur. Il y a là une faute, Sophocle ne le cache pas, le chœur surtout parle en ce sens[1]; mais

[1] Cf. surtout, v. 853, Dindorf :

Προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους.

c'est par là précisément qu'Antigone est un personnage si éminemment tragique : coupable, elle paraît cependant toujours grande et digne d'amour. Le récit du gardien qui la montre dans l'ardeur du soleil, pendant qu'un vent brûlant (τυφώς) soulève la nature entière, s'approchant du cadavre et poussant des cris de lamentation, en voyant qu'on a enlevé la terre qu'elle a répandue sur lui, ce récit montre un être, aveuglément saisi d'une idée morale, comme d'une force naturelle irrésistible, et qui suit sans hésiter son noble instinct.

Toutefois, il faut bien comprendre que le nœud de la tragédie est beaucoup moins dans la fin tragique de cette grande et noble créature, que dans la façon dont se découvre l'aveuglement de Créon. Tout en représentant l'action d'Antigone comme dépassant la mesure imposée à la femme, Sophocle tient cependant beaucoup plus encore à illustrer cette autre vérité, que l'État doit respecter quelque chose de sacré en dehors et au-dessus de lui, principe qu'Antigone proclame avec une vérité et une grandeur irrésistibles[1]. Aussi, dans le cours de la pièce tout ce qui pourrait ébranler Créon dans son illusion, tout ce qui pourrait lui ouvrir les yeux, est particulièrement relevé et, pour ainsi dire, imposé à Créon : la sublime assurance d'Antigone dans sa confiance en la sainteté de son action ; l'amour

[1] V. 450 :

Οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν....

fraternel d'Ismène qui demande à partager les conséquences de cette action ; le zèle prudent, puis le désespoir amoureux d'Hémon ; les avertissements de Tirésias : tout est vain, jusqu'à ce que le devin éclate en ces prédictions menaçantes qui finissent, mais trop tard, par briser la rude écorce du cœur de Créon. Hémon se tue sur le corps d'Antigone ; la mort du fils entraîne celle de la mère : Créon ne pourra plus se dissimuler que la famille possède des biens qu'aucune sagesse politique ne saurait remplacer.

Ce qu'il y a de caractéristique dans l'art de Sophocle ressort d'autant mieux dans l'*Electre* que nous avons un point de comparaison dans l'*Orestie,* et plus particulièrement dans les *Choéphores* d'Eschyle. Sophocle prend dès l'abord un point de vue tout à fait différent pour la mise en scène de ce mythe, non-seulement en montrant la vengeance exercée sur Clytemnestre sans connexité trilogique, mais encore et bien plus, en faisant d'Électre le personnage principal et en lui donnant le rôle de protagoniste. C'eût été impossible pour Eschyle, chez lequel le personnage principal du mythe, Oreste, devait aussi occuper la première place dans le drame : pour Sophocle, chez lequel la peinture et le développement des caractères, les motifs psychologiques de leurs actions, sont la chose principale, Électre est une personne bien plus propre qu'Oreste aux intentions du poète. Car, tandis qu'Oreste paraît meurtrier par devoir et par conscience, vengeur né, chargé par le Dieu Delphique et comme poussé par une puissance irrésistible, chez Électre, ce sont ses propres sentiments, si différents de ceux qu'éprouve sa sœur Chrysothémis, c'est l'attachement profond à la noble image du père, l'horreur de la vie voluptueuse de sa mère dans l'orgueil et le vice, ce sont, en un mot, les émotions les plus secrètes de son âme virginale qui entretiennent sa haine ardente contre la mère et son amant. Qu'Égisthe ose porter les vêtements d'Agamemnon, que Clytemnestre célèbre une fête le jour anniversaire du crime, ce sont pour elle des excitations continuelles, toujours renouvelées. C'est de ce caractère, dans lequel une passion ardente s'unit à l'astuce particulière dont les femmes savent faire preuve dans ces moments, que Sophocle a fait le pivot du drame ; et il a su modifier le mythe de façon à attacher tout l'intérêt aux actions et aux sentiments de ce personnage. Chez Eschyle, Oreste avait été expulsé de la maison par Clytemnestre, et envoyé chez le Phocéen Strophios ; il paraît dans la maison paternelle en fils repoussé, illégalement déshérité ; chez Sophocle, Oreste enfant allait être tué, lui aussi, au moment du meurtre de son père [1], mais Électre l'a sauvé et l'a confié à l'ami d'Agamemnon, ce qui

[1] Dans Sophocle, par conséquent, on parle de Strophios de Crissa comme d'un ami d'Agamemnon et de ses enfants ; et Phanotée, le héros d'une ville ennemie des Crisséens est nommé comme celui qui envoie à Clytemnestre le message de la mort d'Oreste, quoique Strophios ait aussitôt recueilli et envoyé les cendres.

lui vaut le mérite d'avoir conservé un vengeur à son père, un sauveur à la maison entière[1]. Par contre, la négociation secrète entre Oreste et Électre, qui est d'une si grande importance chez Eschyle, dut être supprimée chez Sophocle qui tenait bien moins à faire d'Électre la complice de l'action, qu'à montrer sous tous ses jours l'âme de la généreuse jeune fille en proie à la tourmente des émotions les plus opposées. Il atteint ce but par certains changements très-légers dans la fable, en se servant autant que possible des inventions de son prédécesseur, mais en les développant et en les transformant d'une main si délicate et si légère, qu'elles s'adaptent de la façon la plus complète au plan nouveau. Eschyle avait déjà indiqué la ruse, grâce à laquelle Oreste a pénétré dans la demeure des Atrides; il paraît en ami et vassal guerrier de la maison avec l'urne qui renferme les prétendues cendres d'Oreste[2]; mais Électre ellemême avait préparé cette ruse et en était convenue avec Oreste; aussi l'exécution n'en commence-t-elle qu'après la première partie, qui est la partie principale. Dans Sophocle, où il n'y a pas eu de convention de ce genre entre frère et sœur, Électre est elle-même trompée par cette ruse, et en

[1] Euripide, dans son *Électre*, renonce de nouveau à ces motifs : chez lui Électre et Oreste sont séparés l'un de l'autre dans leur enfance. V. 284, 541.

[2] Dans les *Choéphores*, Oreste a, jusqu'au v. 584, le costume ordinaire d'un voyageur; ce n'est qu'au v. 652 qu'il paraît dans un autre costume, celui du δορύξενος de la maison.

est aussi douloureusement saisie, aussi profondément ébranlée, que Clytemnestre, après un mouvement passager d'amour maternel, en est réjouie et rassurée[1]. Les sacrifices funéraires d'Oreste sur la tombe qui, chez Eschyle, amènent la reconnaissance, n'excitent, chez Sophocle, que dans Chrysothémis un espoir qu'Électre réprime aussitôt, et qu'elle ne laisse pas même naître chez elle-même. Son désir de vengeance n'en devient que plus ardent, maintenant qu'elle se croit privée de tout secours humain : sa douleur atteint au plus haut point lorsqu'elle tient dans ses bras l'urne ellemême qui, dans son idée, renferme sa seule espérance. Comme c'est Oreste lui-même qui la lui présente, la scène de reconnaissance entre frère et sœur a lieu aussitôt, et c'est elle qui forme cette crise que les anciens appelaient la péripétie. La mort de Clytemnestre et d'Égisthe est traitée par Sophocle moins comme une chose de première importance que comme une suite nécessaire de tout ce qui précède. Tandis qu'Eschyle s'efforce visiblement de mettre cette action elle-même dans tout son jour, chez Sophocle la tension cesse évidemment dès qu'Électre est délivrée de ses angoisses et de ses inquiétudes.

Les *Trachiniennes* aussi ont tout à fait le plan et

[1] Il y a là encore, chez Sophocle, un trait humain et doux qu'Eschyle ne pouvait avoir; ce premier sentiment de Clytemnestre en apprenant ce message est un mouvement naturel d'amour pour l'enfant qu'elle a enfanté dans la douleur. V. 770.

le but d'une peinture de caractères, et les imperfections que l'on a reprochées à cette pièce, non absolument à tort, ont leur source dans un certain conflit entre la nature du mythe et les intentions de Sophocle. Le mythe est celui de la fin tragique d'Héraclès ; mais, ici encore, ce n'est pas le héros lui-même, c'est Déjanire que Sophocle a choisie comme personnage principal. Le mal que cause l'excès d'amour, tel est le sujet touchant de ce poème qui, envisagé comme le poète voulait qu'on l'envisageât, renferme les plus grandes beautés. Toutes les pensées, tous les sentiments de Déjanire ne tendent qu'à cette seule chose, regagner le cœur de l'homme auquel elle est attachée de toute son âme, et s'assurer son affection. En obéissant imprudemment à ce désir, elle lui prépare la fin la plus douloureuse et le plus terrible des tourments. Il faut donc qu'elle meure. Mais lors même que la personne périt dans la tragédie antique, on peut cependant, par la justification de son nom et de sa mémoire, produire cet apaisement de l'âme qui paraissait aussi nécessaire à Sophocle qu'à Eschyle. Produire cet effet, en donnant en même temps la conclusion de la fable, voilà le but de la dernière partie des *Trachiniennes*, où Héraclès a le principal rôle et arrive, après de violentes malédictions proférées contre son épouse, à se convaincre que l'amour seul a poussé Déjanire à amener la fin qui lui était réservée par la destinée[1]. Sans doute Hé-

[1] Ἅπαν τὸ χρῆμ', ἥμαρτε, χρηστὰ μωμένη,
dit d'elle Hyllos au vers 1136.

raclès ne s'abandonne pas, comme ferait peut-être un héros moderne, à des plaintes compatissantes au sujet de Déjanire ; il n'exprime point le désir ardent de la voir près de lui, pour qu'elle se sépare de lui réconciliée : il suffit au sentiment du Grec que le héros quitte la vie sans élever de reproche contre son épouse infortunée, car tout motif de reproche est écarté.

On ne saurait mieux faire ressortir l'idée exprimée par Sophocle dans l'*Œdipe-Roi* qu'en déterminant ce qu'il ne dit pas. Il n'embrasse point l'histoire des crimes d'Œdipe et leur découverte : ces crimes dont le Destin a chargé Œdipe malgré lui et à son insu ne forment que le fond du tableau, fond sombre et ténébreux sur lequel l'action même du drame est dessinée en couleurs vigoureuses. L'action du drame se borne exclusivement à la découverte de ces crimes : c'est donc dans cette découverte que doivent apparaître les idées morales développées par le drame. Le changement qui s'opère dans Œdipe au cours de la tragédie est profond. Au commencement, les Thébains le vantent avec beaucoup d'énergie comme le meilleur et le plus sage des hommes ; lui-même trahit un grand sentiment de sa propre valeur, et se montre très satisfait des mesures qu'il ordonne, d'abord pour rechercher la cause du terrible fléau, puis pour retrouver le meurtrier de Laïos ; pas un pressentiment, pas une lueur lointaine de l'idée qu'il pourrait bien être lui-même ce meurtrier, n'effleure son âme. C'est par ce grand sentiment de lui-même et

par la sécurité dont il le berce que s'expliquent la violence et la vivacité injuste avec lesquelles il repousse les paroles de Tirésias, qui le désignent lui-même comme le coupable dont la présence charge le pays d'un crime qu'il faut expier, et qui exigent de lui le sacrifice d'un exil volontaire. Voilà le moment où Œdipe devait sentir combien est vaine et caduque la grandeur de l'homme, combien sa vertu est faible ; voilà le moment où il devait rentrer en lui-même et se demander s'il y avait dans sa vie un point noir auquel pouvait se rattacher la faute terrible. Mais sa confiance en lui-même ne lui montre que mensonge et trahison là où la vérité commence à se faire jour, elle le pousse à conserver sa sécurité imaginaire jusqu'à ce que, dans sa conversation avec Jocaste, quand elle mentionne, en passant, le carrefour où Laïos avait été tué, un soupçon soudain traverse pour la première fois son âme[1], C'est ce soupçon qui produit la crise dans l'esprit d'Œdipe. Il est très remarquable que c'est précisément en cherchant à rassurer plus complètement son époux et à chasser de son esprit toute crainte des prédictions de Tirésias, que Jocaste amène la découverte successive de tous les crimes: ce dont elle se sert pour prouver la vanité de l'art prophétique est réellement ce qui va le confirmer. Voilà un de ces traits, si nombreux dans cette tragédie, de l'ironie sublime de la poésie sopho-

[1] Οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύναι,
Ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν. (v. 726-727).

cléenne. Cette ironie qui exprime, par des contrastes pénibles entre la réalité et les pensées des hommes, la douleur qu'inspire le spectacle de l'existence humaine, on la trouve fréquemment dans les tragédies de Sophocle ; mais l'*Œdipe-Roi* est, pour ainsi dire, son vrai terrain, puisque c'est l'aveuglement de l'homme sur son propre sort qui forme le thème de toute la pièce et qui se retrouve jusque dans les expressions et les tours de phrases[1]. Ce même genre de péripétie se répète une autre fois, lorsque Œdipe s'est laissé rassurer par son épouse, et que, grâce au message qui lui annonce la mort de ses parents à Corinthe, il se croit complètement délivré de tout danger. Ce sont encore précisément les récits de ce même messager, l'histoire de sa découverte sur le Cithéron, qui l'arrachent soudain à cette sécurité. A partir de ce moment, et tandis que Jocaste embrasse d'un coup d'œil toute la chaîne de cette destinée épouvantable, il n'a plus de repos qu'il ne se soit parfaitement convaincu de son parricide et de son union incestueuse avec sa mère, et alors le châtiment qu'il s'inflige lui-même est d'autant plus terrible, que naguère sa confiance dans sa vertu et dans son innocence devant Dieu et devant les hommes a été plus entière. « Oh ! races mortelles, que votre vie ressemble au néant ! » c'est ainsi que commence le dernier stasimon du chœur qui remplit parfaite-

[1] V. l'excellente dissertation de C. Thirlwall, *On the irony of Sophocles* dans le *Philol. Museum*, t. II, n. 6. p. 483.

ment dans cette tragédie, comme dans toutes celles de Sophocle, la tâche qu'Aristote lui prescrit. Cette mission du chœur est, on le sait, d'exprimer une sympathie douce et bienveillante qui, sans être dirigée par une intelligence assez puissante pour délier le nœud de l'action, prend cependant sa source dans des âmes qui savent ramener toutes les émotions violentes, tous les ébranlements passionnés, à une certaine mesure de contemplation calme et réfléchie. Aussi le chœur de Sophocle paraît-il souvent hésitant, incertain, même aveuglé, quand, en ses chants, il s'engage dans l'action même, tandis que, lorsqu'il se recueille pour s'élever à une contemplation générale des lois de l'existence humaine, il fait entendre les hymnes les plus sublimes. Tel est le superbe stasimon qui, après les discours impies de Jocaste, recommande le respect des dieux et l'observation de ces lois, nées dans l'éther céleste, que n'a pas enfantées la nature mortelle de l'homme, et que l'oubli ne plongera jamais dans le sommeil de la mort[1].

Dans *Ajax*, le poète fait plus qu'ailleurs preuve de sa faculté merveilleuse d'établir, dans un caractère très individuel et qui ne ressemble qu'à lui-même, un type humain d'une valeur générale et éternelle. L'Ajax de Sophocle est, comme celui d'Homère, en tous points brave et noble, toujours

[1] *Œdipe Roi*, v. 863 :

Εἴ μοι ξυνείη φέροντι...

prêt à déployer, pour le bien de son peuple, sa force inépuisable. C'est l'homme qui repose sur lui seul, sûr, dans toutes les situations, de sa propre fermeté ; mais, dans la pleine conscience de cette vigueur virile et solide, il a oublié qu'il y a une puissance supérieure dont l'homme dépend jusque dans les choses qu'il considère comme ce qui lui est le plus propre et le plus assuré, jusque dans le caractère qui se trahit en ses actions. Voilà la faute cachée d'Ajax qui se dévoile sans doute dès le début de la pièce, par toute sa manière d'être, mais qui n'éclate dans toute son étendue qu'à la suite des prédiction que Calchas communique à Teucros en rappelant, comme preuve de sa nature indomptable, les paroles orgueilleuse d'Ajax : « Avec les dieux, le faible aussi peut vaincre ; moi j'ai confiance de faire ce qui m'incombe, même sans les dieux[1]. » Or Ajax, par la sentence des Grecs qui lui refusent les armes d'Achille pour les décerner à Ulysse, a subi une humiliation que des caractères de sa trempe sont le moins faits pour supporter. C'est le moment que la divinité a choisi pour punir son arrogance. Dans la nuit qui suit le jugement, lorsque Ajax se lève, dans une colère farouche, pour se venger de son humiliation sur les Atrides et sur Ulysse, Athéné trouble ses sens, si bien qu'il prend des taureaux et des béliers pour

[1] V. le discours de Calchas, v. 758 et suiv.

Τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα
Πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις,
Ἔφασχ᾽ ὁ μάντις.

ses ennemis, et qu'il exerce sur eux sa fureur aveugle. Sophocle nous le montre, dès le prologue de son drame, dans cette situation et dans cette action indigne, comme « Ajax le porteur de fléau (Ajax mastigophoros). » Lorsqu'il revient à lui, la honte la plus profonde s'empare de son âme avec d'autant plus de violence, que tout son orgueil est plus ébranlé désormais jusque dans les racines les plus cachées. La magnifique scène d'eccyclème[1] n'est là que pour montrer le héros honteux et accablé dans toute la réalité de la situation. Quelque profonde que soit sa honte, et bien qu'il en reconnaisse pour auteur les dieux eux-mêmes, il n'est cependant rien moins que repentant et contrit. Toute sa nature est trop d'une pièce pour qu'il puisse continuer son existence dans une humble résignation. Il se prouve à lui-même qu'il ne peut plus vivre avec honneur; le poète, cependant, donne à entendre qu'Ajax pourrait vivre, s'il consentait avec modestie à reconnaître les limites de son pouvoir; car il prête à Calchas un oracle qui déclare qu'Athéné ne poursuivra le héros que pendant un seul jour et qu'il sera sauvé s'il survit à ce jour. Mais cette possibilité ne se réalise point; Ajax reste ce qu'il est; la mort qu'il se donne et pour laquelle il lui faut même employer une certaine ruse, voilà la seule expiation qu'il offre aux dieux[2]. Toutefois, ce n'est là pour Sophocle qu'un côté de

[1] V. 346-595. Cf. chap. xxII.

[2] Cf. les paroles équivoques de la tirade, v. 654 et s.
'Αλλ' εἶμι πρός τε λουτρά, etc.

l'action qui a besoin d'être plus complétement développée. Quelle que soit la sévérité avec laquelle le poète punit les fautes d'Ajax, il apprécie avec la même équité ce qu'il y a de grand dans ce caractère; et les idées de l'antiquité, d'après lesquelles les funérailles étaient une partie essentielle de la destinée humaine, lui permettent de continuer l'action au delà de la mort[1]. Teucros, le frère d'Ajax, combat, en qualité de champion d'honneur, contre les Atrides qui essayent de lui enlever l'honneur des funérailles; et, par un effet inattendu, c'est Ulysse, celui même qu'Ajax a haï le plus amèrement, qui se place du côté de Teucros, en reconnaissant franchement et sans détour la vertu du héros mort. C'est ainsi qu'Ajax, le noble guerrier, que les Athéniens honoraient comme un de leurs héros nationaux[2], apparaît comme un exemple d'autant plus grand de la Némésis divine, que son héroïsme est sans tache à tout autre égard.

[1] C'est en cela seulement que consiste la péripétie de la pièce, qui est toujours une crise imprimant aux événements un direction contraire à la direction première (ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, dit Aristote, *Poétique*, 11). La mort d'Ajax, au contraire, est dans le sens de la première direction de l'action. (Sur la définition plus détaillée de l'idée de la péripétie tragique, v. E. Müller (*Gesch. der Theorie der Kunst*, II, 144), qui n'est pas toujours d'accord avec son frère. Cf. aussi Düntzer, *Rettung der Aristotelischen Poetik*, Braunschweig, 1840, p. 149. E. M.)

[2] Il faut remarquer qu'il est toujours question de la famille d'Eurysace, jamais de celle de Philée, dont Cimon et Miltiade prétendaient cependant descendre. Sophocle évite évidemment l'apparence d'un hommage intentionnel rendu à de grandes familles.

Dans *Philoctète*, qui ne fut représenté qu'en 509 (ol. 92e, 3), dans la quatre-vingt-cinquième année de Sophocle, le poète eut à rivaliser à la fois avec Eschyle et avec Euripide, qui avait déjà cherché à donner de la nouveauté à la fable par de grands changements et des inventions inouïes [1]. Sophocle n'a pas besoin de ces moyens pour donner à sa pièce un intérêt tout à fait original ; il concentre tous ses efforts sur une peinture délicate et une suite rigoureusement conséquente des caractères. Ce qui résulte du développement naturel et pour ainsi dire nécessaire de leurs qualités, voilà ce qui constitue son drame. Or, dans cette pièce, le développement psychologique, en restant fidèle à son point de départ et à ces prémisses, conduit à un résultat différent de celui qu'offrait le mythe. Pour détruire ce conflit entre son art et le mythe, Sophocle a été obligé ici, pour la première fois, d'avoir recours à un moyen qu'Euripide emploie

[1] Euripide avait inventé que les Troyens, eux aussi, avaient envoyé une ambassade auprès de Philoctète pour lui offrir la souveraineté en retour de son secours ; le poète avait pour but d'obtenir ainsi, d'après l'observation de Dion Chrysost. *Or.*, 52, p. 549), l'occasion de faire de grands plaidoyers pour et contre, comme il les aimait. Ulysse, sous le déguisement d'un Grec maltraité par ses compatriotes devant Troie, cherchait à déterminer Philoctète à aider ses compatriotes plutôt que les ennemis. Cependant le véritable dénoûment de cette pièce est encore peu élucidé. (Cf. Welker, *die griech. Trag.* Bonn, 1839, II, 512 à 522, qui est absolument du même avis que Müller, tandis que Gruppe, *Ariadne*, Berlin, 1834, p. 444, va jusque à supposer qu'Ulysse et Diomède se donnent pour des ambassadeurs troyens. Le passage de Dion ne justifie nullement cette hypothèse, au moins étrange. K. H.)

très souvent, mais que Sophocle dédaigne partout ailleurs, celui d'un *deus ex machina*, c'est-à-dire l'apparition d'une divinité qui, en intervenant dans le jeu des passions et des projets des personnages en action, tranche le nœud qui ne se laissait plus dénouer.

En supposant qu'Ulysse, pour ramener à Troie ou Philoctète ou ses armes, s'est associé le jeune Néoptolème, le poète a l'occasion de produire, dès le début, un contraste intéressant entre les deux héros alliés. Ulysse compte avec certitude sur l'ambition de Néoptolème qui, d'après la décision du Destin, doit prendre la ville, mais qui ne peut la prendre qu'avec les armes de Philoctète. Néoptolème se laisse en effet décider à tromper Philoctète en se donnant pour un ennemi des Grecs qui assiégent Troie ; il est même sur le point de le ramener, d'après ce qu'il dit, dans sa patrie, mais en réalité au camp des Grecs. Cependant l'honnête naïveté de Philoctète et la vue de ses souffrances intolérables ont profondément touché le fils d'Achille [1] ; mais il faut un certain temps pour que la nature vigoureuse du jeune héros se laisse détourner de la voie qu'il a prise. Il ne la quitte qu'au moment où Philoctète vient de lui

[1] V. 965.

Ἐμοὶ μὲν οἶκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις
Τοῦδ' ἀνδρὸς οὐ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι.

Le silence de Néoptolème dans la scène du v. 974 *ὦ κάκιστ' ἀνδρῶν, τί δρᾷς* jusqu'à v. 1074 *ἀκούσομαι μέν*, est plus caractéristique que ne le serait un discours.

confier son arc : il lui avoue franchement alors la vérité, en lui déclarant qu'il va le conduire, non dans sa patrie, mais à Troie. Cependant il suit encore, bien qu'à contre-cœur, les plans d'Ulysse, ce qui remplit Philoctète d'un désespoir presque plus douloureux que toutes ses souffrances physiques. Mais soudain, dans sa discussion violente avec Ulysse, Néoptolème redevient tout à fait lui-même, le simple, le droit, le noble adolescent qui ne veut à aucun prix tromper la confiance de Philoctète; et comme celui-ci ne peut vaincre sa colère contre les Achéens, il renonce à tous ses désirs et à toutes ses aspirations ambitieuses pour ramener dans sa patrie le héros malade. C'est à ce moment qu'apparaît inopinément Héraclès, le *deus ex machina*, qui change complètement les dispositions de Philoctète et de Néoptolème, en leur annonçant les lois du destin. Ce drame, on le voit, est on ne peut plus simple dans sa composition, fondée sur les rapports de trois caractères; aussi ne se divise-t-il qu'en deux actes, séparés par un stasimon immédiatement avant la scène qui amène le changement dans l'esprit de Néoptolème; et pourtant par le développement suivi et profondément combiné des caractères, c'est peut-être la plus savante et la plus achevée des œuvres de Sophocle. L'apparition d'Héraclès ne produit qu'une péripétie extérieure ou le genre de crise qui se rapporte aux événements matériels: la vraie péripétie, dans le drame de Sophocle, est dans le retour de Néoptolème à sa vraie nature;

et cette péripétie est motivée, tout à fait dans l'esprit du poète, par les caractères et la marche même de l'action.

Dans toutes les pièces que nous venons d'étudier, dominent des idées morales qui ne manquent cependant pas d'une base religieuse; car c'est toujours l'idée de la divinité, qui donne en toutes choses leur juste mesure aux actions humaines. Toutefois, dans une des pièces de Sophocle, les idées religieuses du poète occupent si bien le premier plan, que tout le drame en prend le caractère d'une transfiguration de la religion grecque.

Tous les récits des anciens rapportent la tragédie de l'*Œdipe à Colone* à l'extrême vieillesse du poète. Sophocle atteignit l'âge de quatre-vingt-neuf ans, puisqu'il mourut en 405 (ol. 93ᵉ, 2); ce n'est cependant pas lui qui porta sur la scène l'*Œdipe à Colone*. Son petit-fils seulement, Sophocle le Jeune, le fit représenter pour la première fois en 401 (ol. 94ᵉ, 3). Ce Sophocle le Jeune était fils d'Ariston, qu'une femme de Sicyone, Théoris, avait donné à Sophocle. Le poète avait, d'une citoyenne attique, un autre fils, Iophon, qui, d'après le droit attique, pouvait seul passer pour le fils légitime et l'héritier légal. Iophon et Sophocle suivirent tous les deux l'exemple de leur père et grand-père. Le premier produisit déjà des tragédies du vivant de son père, l'autre peu après sa mort. Toute la famille, comme celle d'Eschyle, paraît s'être consacrée à la muse tragique. Cepen-

dant le cœur du vieillard inclinait plus vers les enfants de sa Théoris chérie : on disait même que, de son vivant, il cherchait à assurer une partie importante de sa fortune à son petit-fils, et Iophon, dans la crainte de voir trop diminué l'héritage qui lui était dû, se laissa entraîner à faire, au sein de la phratrie — la phratrie formait une sorte de conseil de famille, — la proposition irrespectueuse d'enlever au vieillard la gestion de sa fortune, dont il ne pouvait plus s'acquitter. Sophocle ne répondit rien à cette plainte ; il se contenta de lire à ses parents de la phratrie la parodos du chœur de *l'Œdipe à Colone*[1], qu'il venait évidemment de composer dans ce moment même, puisqu'il prétendait s'en servir comme d'un argument en sa faveur ; et cela fait, ce semble, grand honneur aux juges que de n'avoir pas donné suite aux demandes d'Iophon, après ces preuves de sanité d'esprit, quand même que le fils aurait été juridiquement dans son droit. Iophon doit avoir lui-même reconnu son tort, et Sophocle a dû lui pardonner, puisque, dans l'antiquité, on rapportait à cette circonstance le passage de *l'Œdipe à Colone*[2], où Antigone dit, pour excuser Polynice ; « Bien d'autres aussi ont des enfants méchants et une âme encline à la colère ; mais exhor-

[1] Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας, κ. τ. λ. V. 668 et suiv. Cf. chap. XXII.

[2] Ἀλλ' ἑαυτόν· εἰσὶ χἀτέροις γοναὶ κακαί. V. 1192 et suiv.

tés par les paroles conciliantes des amis, ils se laissent vaincre. »

C'est donc à un âge aussi avancé que Sophocle composa cette tragédie, que les anciens appelaient avec raison « un poème plein de suavité[1], » tant elle respire des sentiments aimables et doux, tant elle est comme pénétrée d'une disposition d'âme où la mélancolie qu'excite la misère de l'existence humaine se mêle à un espoir qui console et qui fortifie. Celui qui est sensible à ces impressions sent dans ce drame une émotion chaleureuse qui lui dit qu'il s'agit ici du salut du poète lui-même. Plus que partout ailleurs on y entend la voix même du cœur[2]. Le vieillard s'y est plongé dans les souvenirs de sa jeunesse où les monuments et les légendes de sa patrie, le village de Colone, près d'Athènes, avaient fait une profonde impression sur son âme. Dans toute la pièce, mais surtout dans l'admirable parodos du chœur qui vante les beautés du paysage et l'antique gloire de Colone, on entend résonner l'écho gracieux des sentiments de patriotisme et d'amour du sol natal qui animaient le poète. Il y avait là, à Colone, beaucoup d'endroits que la foi populaire avait consacrés aux

[1] *Mollissimum ejus carmen de Œdipode.* Cicéron, *de Finibus*, V, 1, 3.

[2] C'est ce qu'on sent bien, pour ne pas faire allusion aux idées plus élevées, dans les plaintes du chœur sur la misère de la vieillesse, v. 1211. Une fin douce et réconciliée, semblable à une transfiguration, forme ensuite le contraste avec ces malheurs.

puissances des Enfers ; un bois des Érinnyes, que l'on appelait les déesses vénérables (σεμναί) ; un *seuil d'airain* qui passait pour une entrée des Enfers ; et, entre autres, la place où, selon la tradition, demeurait l'ombre d'Œdipe, génie propice qui portait le bonheur et la paix à la contrée, la ruine et la mort aux ennemis du pays, surtout aux Thébains. La pensée si touchante que cet Œdipe, tant poursuivi pendant sa vie par les Érinnyes, a trouvé, après sa mort, le repos dans leur sanctuaire même, se produisit encore ailleurs par des mythes qui se rattachaient à d'autres localités. Qu'une telle victime des divinités vengeresses, enfin réconciliée avec elles et apaisée, ait le pouvoir de distribuer la prospérité, c'est une croyance qui se rattache aux idées fondamentales de la religion des dieux chthoniens chez les Grecs, religion qui attribue précisément aux puissances de la Terre et de la Nuit une secrète et mystérieuse abondance de forces vitales.

C'est en s'appuyant sur ces légendes, sans doute peu répandues jusque-là par la poésie [1], que So-

[1] Sophocle dit lui-même, v. 62, des sanctuaires et des monuments de Colone :

> Τοιαῦτά σοι ταῦτ᾽ ἐστίν, ὦ ξέν᾽, οὐ λόγοις
> Τιμώμεν᾽, ἀλλὰ τῇ ξυνουσίᾳ πλέον,

ce qui veut dire qu'ils ont été célébrés par les traditions locales, non par les poètes et les orateurs. Combien les idées d'Eschyle en étaient éloignées, on peut le voir par plusieurs passages des *Sept contre Thèbes*, d'après lesquels Œdipe était déjà mort avant la guerre et à Thèbes, où il devait être enterré selon la tradition antique. V. v. 976-1004. Il est vrai qu'Euri-

phocle suppose qu'Œdipe, au début même de sa carrière douloureuse et avant sa rencontre avec Laïos, a reçu d'Apollon Delphien l'oracle lui annonçant qu'il trouvera le terme de sa vie pleine d'épreuves là où les Érinnyes le recevront avec hospitalité. L'oracle va s'accomplir, le vieillard le reconnaît, au commencement de la pièce, en apprenant d'une manière inattendue qu'il se trouve dans le sanctuaire même de ces déesses ; mais il faut un certain temps pour que les Coloniates qui sont accourus, effrayés d'abord par la témérité de l'étranger franchissant si hardiment la lisière du bois consacré aux divinités vénérables et terribles, puis par l'énormité de sa destinée maudite, lui accordent asile : ce n'est que la noblesse et la bonté de Thésée, souverain du pays, qui lui assurent refuge et protection dans l'Attique. Sur ces entrefaites, un second oracle s'est divulgué, celui qu'ont reçu les partis qui se disputent le gouvernement de Thèbes. Cet oracle fait dépendre la victoire et la prospérité de la possession d'Œdipe lui-même ou de sa tombe. De la sorte se déroule une suite de scènes où Créon et Polynice, qui ont tous deux profondément outragé Œdipe, s'efforcent de le gagner à leurs vues, mais en sont repoussés avec fermeté et fierté : car la protection d'Athènes le

pide a la même tradition que Sophocle dans ses *Phéniciennes*, v. 1707 ; mais cette tragédie date de l'époque même (vers la 93e Ol.) où l'*Œdipe à Colone*, quoiqu'il ne fût pas encore représenté, pouvait déjà être parfaitement connu parmi tous les hommes lettrés d'Athènes.

garantit contre toute violence. Le véritable but de ces scènes qui occupent tout le milieu de la pièce est évidemment de montrer le vieil Œdipe aveugle, maudit, outragé, banni et pauvre, entouré d'une dignité et d'une majesté, présents de la divinité, et le plaça bien au-dessus des hommes violents qui, autrefois, dans leur outrecuidance, l'ont si indignement frappé. Jusque dans la colère avec laquelle il renvoie son fils pervers, ce Polynice maintenant si accablé, en le chargeant de sa malédiction paternelle, il y a une certaine majesté, bien qu'à notre sentiment la Charis grecque paraisse ici par trop dure et âpre. Dès que cette glorification terrestre est accomplie, on entend retentir les tonnerres de Zeus, qui appellent Œdipe aux enfers. Par les prophéties d'Œdipe lui-même, et par le messager qui revient, on apprend comment le vieux héros, solennellement préparé pour la mort, appelé par des tonnerres et des voix parties du sein de la terre, a mystérieusement disparu de la surface du sol. Thésée met un terme aux plaintes des filles d'Œdipe : « Il n'est pas permis, dit-il, de se plaindre de ce qui révèle la faveur des puissances souterraines : c'est là un outrage fait aux dieux [1]. »

[1] V. 1751 :

Παύετε θρήνων, παῖδες· ἐν οἷς γὰρ
Χάρις ἡ χθονία ξὺν γ' ἀπόκειται,
Πενθεῖν οὐ χρή· νέμεσις γάρ.

(Cette leçon n'est cependant pas acceptée par tous les éditeurs Sophocle, K. H.).

Le lecteur attentif saisira ce qu'il y a de pensées d'une valeur universelle dans ce mythe, de pensées qui ne s'appliquent pas seulement à Œdipe, mais aux destinées humaines en général ; il sentira l'attrait irrésistible des regrets mélancoliques qui respirent dans toute cette pièce, de cette aspiration silencieuse à la mort, délivrance de tous les maux terrestres, transfiguration de l'existence humaine. Certainement les allusions politiques à la situation momentanée d'Athènes et à d'autres États, quoiqu'elles ressortent plus dans cette pièce que dans d'autres, sont tout à fait subordonnées à ces pensées fondamentales [1].

Les tragédies de Sophocle sont donc des peintures psychologiques, des développements poétiques de la nature de l'esprit humain et des lois

[1] Les allusions à la guerre du Péloponèse et aux dévastations qui avaient désolé l'Attique, mais qui avaient ménagé jusque-là la contrée de Colone et de l'Académie entourée des oliviers sacrés, se trouvent, il est vrai, partout dans la pièce. Ce qui offre une certaine difficulté, ce sont les paroles élogieuses que Thésée (v. 919) prononce sur le caractère de Thèbes en général, puisque cette ville était certainement au nombre des ennemis d'Athènes à cette époque, et on est tenté de supposer que ce fut bien le jeune Sophocle qui ajouta ce passage après que Thrasybule fut venu de Thèbes pour affranchir Athènes. Le drame est cependant trop écrit dans un seul esprit pour justifier un soupçon de ce genre : il faudra donc supposer que Sophocle savait que le peuple de Thèbes était bien disposé pour Athènes, tandis que les aristocrates qui avaient la haute main dans l'État, y étaient hostiles aux Athéniens. Après la conclusion de la guerre, la disposition du parti démocratique de Thèbes, sympathique à Athènes, antipathique à Sparte, se prononça de plus en plus nettement.

qu'il doit reconnaître pour rester fidèle à sa nature. Parmi tous les poètes de l'antiquité, Sophocle est celui qui est descendu le plus avant dans le cœur de l'homme. Les faits matériels sont ce qui importe le moins chez lui : ils ne sont presque que des moyens pour développer poétiquement des situations morales. Pour la peinture de ce monde moral, Sophocle s'est créé une langue particulière. Si la langue poétique se distingue en général de la prose par la vivacité plastique et saillante[1] qu'elle donne à toutes les idées, et par la vigueur et la chaleur qu'elle prête aux sensations, l'expression de Sophoclè ne pouvait être poétique au même degré que celle d'Eschyle, parce qu'il ne vise pas à cette énergique vivacité des apparitions tangibles ; son art consiste plutôt dans la variété et la délicate dégradation des sentiments que dans leur énergie et leur puissance. La langue de Sophocle se rapproche donc bien plus de la prose, au moins dans le dialogue ; elle s'en distingue en effet moins par le choix des mots que par la manière de les employer, de les lier, par une certaine hardiesse et une finesse dans l'emploi de l'expression ordinaire. Sophocle aime à faire ressortir dans les mots une signification qu'on n'est pas habitué à y chercher ; il les prend plutôt dans leur sens primitif que dans leur acception traditionnelle. Ses expressions ont une portée et une valeur toute particulière[2] qui dé-

[1] *Anschaulichkeit* en allemand ; c'est la Ἐνάργεια des Grecs, l'*evidenza* des Italiens. K. H.

[2] Surtout une valeur dont les personnages parlants eux-

génère même parfois en une sorte de jeu avec les mots et leurs significations. Il ne faut pas oublier qu'à ce moment l'esprit de la nation grecque traversait cette phase de son histoire où il commençait à se livrer à des contemplations sur sa propre nature, sur son activité intérieure et les moyens de la manifester, en d'autres termes, la parole et le discours. Dans ces contemplations, la réflexion tendait de plus en plus à dominer l'intuition ; il est donc naturel que, dans cette période, l'écrivain soit, pour ainsi dire, aux écoutes de ses propres paroles, occupé à s'observer et à guetter l'expression de sa pensée. D'ailleurs les Athéniens de ce temps, c'est-à-dire de l'époque la plus brillante de leur esprit, avaient une prédilection marquée pour une certaine difficulté de l'expression[1] ; l'orateur qui leur disait simplement sa pensée leur plaisait moins que celui qui leur donnait quelque chose à deviner, et leur procurait ainsi le plaisir de se paraître intelligents à eux-mêmes. C'est ainsi que Sophocle joue parfois un peu à cache-cache avec le sens ; il se laisse chercher, afin que l'esprit des

mêmes n'ont pas conscience, de sorte que, sans le savoir, ils désignent le vrai état de choses. C'est là une partie essentielle de l'ironie tragique de Sophocle, dont il a été question plus haut.

[1] Dans Thucydide (III, 38), Cléon dit que les Athéniens sont faciles à tromper par la nouveauté des discours, qu'ils dédaignent ce qui est ordinaire, qu'ils admirent ce qui est étrange et que, quand ils ne parlent pas eux-mêmes, ils sont pour ainsi dire rivaux de l'orateur, puisqu'ils le suivent rapidement, qu'ils le devancent même par la pensée.

spectateurs ainsi tendu saisisse son opinion, dès qu'il l'a découverte, avec plus de netteté et de force. Dans les combinaisons de syntaxe, Sophocle est également ingénieux, raffiné même jusqu'à un certain point, en ce qu'il s'efforce de déterminer avec une grande précision toutes les relations de dépendance et de subordination des pensées. Un style de ce genre ne peut pas viser en même temps à une clarté facile et à un courant de périodes, qualités qui d'ailleurs n'appartiennent pas encore au caractère de la rhétorique de cette époque. Il procède en observant avec finesse et avec soin toutes les circonstances incidentes, et ne court pas comme une tempête, avec une rapidité insouciante. Il y a cependant, précisément en ce point, une différence entre les premières et les dernières tragédies de Sophocle. Plusieurs des discours de l'*Ajax*, du *Philoctète*, de l'*Œdipe à Colone*, ont tout à fait le courant oratoire que l'on trouve chez Euripide [1]. Dans les parties lyriques, l'empreinte nette et claire et l'élucidation complète des pensées s'unissent à une grâce et à une suavité merveilleuses. Quelques-uns des chants du chœur sont déjà, pris en eux-mêmes, des chefs-d'œuvre de lyrisme qui rivalisent avec ceux de Sappho par la beauté des descriptions et la grâce des sentiments. Aussi Sophocle a-t-il cultivé avec un goût prononcé les mesures glyconiennes, qui sont si propres à l'expression de sentiments doux et bienfaisants.

[1] Tels sont les discours de Ménélas, d'Agamemnon et de Teucros dans la seconde partie de l'*Ajax* et l'apologie d'Œdipe dans l'*Œdipe à Colone*, v. 960.

CHAPITRE XXV

EURIPIDE

La tragédie de Sophocle est une fleur de l'esprit attique qui ne pouvait se produire qu'à cette limite de deux âges profondément différents par les sentiments et par les idées [1]. Sophocle possédait complétement cette libre culture athénienne qui reposait sur une observation indépendante et sans préjugé des choses humaines ; la pensée, chez lui, a toute liberté et tout pouvoir de juger les choses et de les placer dans le jour qui lui convient. Avec tout cela, Sophocle reconnaît partout quelque chose d'immuable, auquel il ne faut point toucher, qui a ses racines dans les profondeurs de la conscience, et qu'une voix intérieure avertit de ne pas entraîner dans le tourbillon du raisonnement. Entre tous les Grecs il est celui qui est le plus pieux et le plus éclairé à la fois. Dans sa manière de traiter les sujets positifs de la religion populaire, il a rencontré le juste milieu entre l'attachement superstitieux à l'appareil extérieur et la polémique de l'esprit fort contre la tradition. Il sait toujours appeler la contemplation sur le côté

[1] Cf. chap. xx.

de la religion qui pouvait remplir de vraie piété même un esprit réfléchi et cultivé de ce temps[1].

Toute autre est la situation d'Euripide par rapport à son époque. Bien qu'il ne fût que de quatorze ans plus jeune que Sophocle, et qu'il soit mort six mois avant lui, il semble cependant appartenir à une génération complétement différente, dans laquelle les tendances, encore associées chez Sophocle et dominées par le plus noble sentiment du beau, paraissaient être entrées dans un conflit irréconciliable. Euripide était de sa nature un esprit grave, avec un penchant prononcé à réfléchir sur la nature des choses humaines et divines. Comparé à Sophocle, dont l'esprit plein de sérénité saisit sans efforts toute la portée de la vie, il faisait l'effet d'un original chagrin[2]. Il s'était appliqué à la philosophie de son temps, et il avait approfondi les idées d'Anaxagore, au sujet des choses qui concernent la nature et l'univers en général. Quant à l'ordre moral, il s'était évidemment laissé séduire par certains raisonnements des sophistes :

[1] Une chose très curieuse, c'est la grande estime qu'il montre partout pour les prophéties ; c'est qu'elles ne sont jamais pour lui une divination absolument incompréhensible d'événements fortuits ; il y voit la connaissance profonde, donnée à certains mortels, des desseins grands et justes du destin, inspirés par la divinité. Dans *Ajax*, *Philoctète*, les *Trachiniennes*, l'*Antigone*, les deux *Œdipe*, il y a à côté de l'appareil mystérieux, de profondes idées exprimées dans les prophéties. Cette estime des devins et de leur science est, par contre, complétement étrangère à Euripide.

[2] Il est traité de *στρυφνός* et *μισογέλως* par Alexandre l'Étolien, dans les vers cités par Aulu-Gelle, *Noct. att.*, XV, xx 8.

cependant, à tout prendre, l'ennemie victorieuse de la sophistique, la philosophie de Socrate dominait aussi dans la manière de voir d'Euripide. Nous ne savons ce qui put décider un esprit de cette nature à se vouer à la poésie tragique. Il s'y produisit pour la première fois à l'âge de vingt-six ans, dans l'année même de la mort d'Eschyle, en 455 (ol. 81[e], 1)[1]. Quoi qu'il en soit, la poésie tragique était devenue pour lui la vocation de sa vie, et il n'eut pas d'autre forme dans laquelle il pût verser les résultats de sa méditation. Or, son point de vue vis-à-vis des sujets que la muse tragique avait consacrés et auxquels il était difficile d'en substituer d'autres, son point de vue vis-à-vis des traditions légendaires était tout autre que celui d'Eschyle, qui y voyait les desseins sublimes de la divinité, et que celui de Sophocle, qui y découvrait les solutions les plus profondes des problèmes de l'existence humaine. La situation d'Euripide était singulière et un peu fausse : les objets de sa poésie avaient en même temps quelque chose d'attrayant et d'antipathique pour lui. Il ne savait com-

[1] D'après la *Vita Euripidis* qu'Elmsley a publiée selon un manuscrit de l'Ambrosienne, et que l'on connaît aussi par des manuscrits de Paris et de Vienne, qui contiennent beaucoup de leçons diverses et complètent en quelques points le codex de Milan. D'après Ératosthène, qui atteste l'âge de vingt-six ans à la première apparition du poëte, et celui de soixante-quinze au moment de sa mort. Il a dû naître en l'ol. 74[e] 3 (A. C. 482-481), quoique la chronique du marbre de Paros place sa naissance en 73, 4. Ce qui est sans contredit une fable, c'est le fait de sa naissance le jour de la bataille de Salamine.

ment mettre en harmonie les faits de la légende et ses convictions philosophiques sur la nature de la divinité et sur ses rapports avec l'homme ; et il ne pouvait pas davantage taire ce conflit. De là cette nécessité étrange où il se trouve de faire de la polémique contre ses propres sujets : ce qu'il fait de deux manières. Tantôt il rejette comme faux des récits légendaires qui sont en contradiction avec ses idées plus pures sur les divinités ; tantôt, tout en admettant la vérité de ces narrations, il représente comme vulgaires et mesquins les caractères et les actions qui y sont considérés comme grands et nobles. Deux de ces thèmes favoris sont l'un celui d'Hélène, l'autre celui d'Oreste. La première que, malgré toutes ses faiblesses, Homère sait entourer d'autant de dignité que de grâce, est toujours une vile prostituée pour Euripide, tout comme Ménélas est à ses yeux un grand sot qui, pour une si triste femme, expose tant de braves gens au danger. L'action d'Oreste, qu'Eschyle avait cherché à montrer comme terrible, mais inévitable, Euripide la blâme expressément et la repousse avec énergie comme un crime auquel le fils d'Agamemnon aurait été poussé par l'oracle de Delphes.

Il faut supposer qu'Euripide, en sa qualité de philosophe et d'ami des lumières, trouvait plaisir à démontrer aux Athéniens la sottise de bien des traditions qui trouvaient une créance générale et que l'on entourait d'un respect religieux. Il serait étonnant autrement qu'il s'en fût toujours tenu aux sujets mythiques, et qu'il n'eût pas essayé

de leur substituer des sujets de sa propre invention, ainsi que le fit son contemporain Agathon dans la *Fleur*[1]. Ce qui est certain, c'est que les traditions mythologiques n'étaient pour Euripide que le fond sur lequel il exécutait, avec beaucoup de liberté et même d'arbitraire, ses peintures de mœurs. Il se sert de mythes pour produire des situations où il peut montrer les hommes de son temps dans l'agitation morale et dans une émotion passionnée. C'est donc avec raison que Sophocle, s'il faut en croire Aristote, distingua les caractères de ses pièces de ceux d'Euripide, en disant qu'il représentait les hommes tels qu'ils devraient être, tandis qu'Euripide les représentait tels qu'ils étaient[2]. En effet, tandis que les personnages de Sophocle ont tous quelque chose de grand dans tout leur être, et que, chez lui, même les caractères moins nobles reçoivent une certaine justification et s'ennoblissent par les pensées sur lesquelles ils s'appuyent[3], Euripide enlève aux siens cette grandeur idéale qu'ils pouvaient réclamer en leur qualité de héros et d'héroïnes. Il les peint absolument comme des per-

1 Ἄνθος. V. Aristote, *Poétique*, 9. K. H.

2 Aristote, *Poétique*, 25.

3 Comme les Atrides dans l'*Ajax*, Créon dans l'*Antigone*, Ulysse dans le *Philoctète* : Sophocle n'a pas de véritables méchants. Chez Euripide, Polymestor dans *Hécube*, Ménélas dans *Oreste*, les princes Achéens dans les *Troyennes* en sont peu éloignés. Généralement parlant, dans la tragédie antique toute personne a raison, jusqu'à un certain point, dans sa manière de voir. Ce qui est absolument vain et mauvais n'y a pas de place du tout, comme dans la tragédie moderne.

sonnages contemporains avec toutes leurs faiblesses et leurs passions mesquines [1], qualités qui forment souvent un contraste bizarre avec la majesté de la parole et toute la pompe extérieure qu'entraîne le cothurne tragique. Les personnages d'Euripide ont tous ce goût et cette facilité de la parole [2] qui distinguaient les Athéniens de ce temps, et cette violence passionnée, réfrénée jusque-là par la coutume, qui éclatait de plus en plus ouvertement. Tous ont un goût très prononcé pour le raisonnement ; ils profitent de toutes les occasions pour exposer leurs idées sur les choses divines et humaines. Les circonstances de la vie ordinaire sont discutées avec la plus grande minutie, et sans omettre les moindres et les plus vulgaires détails [3]. Médée s'exprime longuement au sujet des femmes et de leur destinée ; elle les montre obligées d'apporter beaucoup d'argent en dot pour s'acheter un maître [4]. Dans *Andromaque*, Hermione soutient la thèse qu'un homme intelligent ne doit pas permettre à sa femme de recevoir

[1] C'est ainsi qu'Euripide n'hésita pas même à faire des avares de héros, tels que Bellérophon et Ixion (V. Sénèque, *epist.* 115; Eurip., fragm., ed. Wagner, p. 119). Avec le même arbitraire il fait des sept chefs devant Thèbes des caractères de la vie privée, assez intéressants, mais nullement élevés au-dessus de l'ordinaire.

[2] *Στωμυλία, δεινότης*. Cf. chap. xx.

[3] *Οἰκεῖα πράγματα, οἷς χρώμεθ', οἷς ξυνέσμεν*, dit Aristophane, *Grenouilles*, 959. Cf. E. Müller, *l. c.*, I, 257.

[4] Euripide, *Médée*, 235.

la visite de femmes étrangères qui la lui gâteraient par leurs mauvais propos [1].

Euripide doit avoir consacré une étude infatigable au beau sexe : presque toutes ses tragédies sont remplies de peintures très vivantes et de fines observations qui ont trait à la vie et aux mœurs des femmes. Les actions passionnées, les entreprises audacieuses, les plans habilement conçus sont presque toujours le fait des femmes, et les hommes y jouent souvent un rôle très inférieur et presque servile. On imagine combien devait être choquante cette manière de faire sortir les femmes de la retraite et de l'intimité domestiques où elles vivaient à Athènes ; mais on ferait tort à Euripide en le considérant, ainsi qu'Aristophane a l'habitude de le faire, comme un ennemi des femmes. Sa manière fait au moins autant d'honneur que de honte aux femmes. Les enfants aussi, entrent plus souvent en scène dans les tragédies d'Euripide que dans celles de ses prédécesseurs [2], à peu près dans le même but qui dans de graves procès les faisait conduire devant les tribunaux, pour attendrir par leur candeur et leur impuissance. Euripide les introduit dans des scènes où certainement aucun tendre cœur de père

[1] *Andromaque*, 944.

[2] Comme lorsque Pélée soulève le petit Molossos pour qu'il détache les liens de sa mère enchaînée (*Andromaque*, 724) ; Andromaque, dans les *Troyennes*, embrasse, avec la douleur la plus vive, le jeune Astyanax, qu'on apporte ensuite mort sur un bouclier ; Oreste enfant est appelé pour caresser Agamemnon, afin de le fléchir en vue des prières d'Iphigénie.

ou de mère parmi les spectateurs ne pouvait rester insensible. Il les fait cependant rarement parler ou chanter, ce qui n'était pas possible sans grandes difficultés [1].

Les affaires d'État sont également très souvent le thème d'Euripide; il les discute pour faire valoir son jugement sur l'avantage et le désavantage de tel ou tel état de choses politiques. Il blâme le gouvernement de la masse, surtout lorsque cette masse se compose de marins, classe si nombreuse dans le peuple athénien [2] ; il attaque avec violence les orateurs populaires qui plongent le peuple dans le malheur par leur audace immodérée [3]. Cependant il ne se montre pas davantage favorable aux

[1] Nous trouvons de ces scènes dans l'*Alceste* et l'*Andromaque* (car pour les enfants de Médée on les entend crier derrière la scène). Un personnage du chœur chantait alors, derrière la scène, le rôle que jouait l'enfant, ce qui s'appelait *παρασκήνιον* ou *παραχορήγημα*, mot qui comprend tout ce que le chœur fait en dehors du rôle principal. (Pollux (IV, 110) explique la chose différemment : « Ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα· εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα (un service extraordinaire du chorège) ἐκαλεῖτο : » K. Fr. Hermann, *De distribut. pers.*, etc., p. 38 à 44, 64 à 66. Cf. aussi J. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XXII, LV), qui définit plus nettement encore le sens de *παρασκήνιον* : quidquid in alterutro scenæ latere recitatur, canitur, agitur. E. M.

[2] La *ναυτικὴ ἀναρχία* est mentionnée dans *Hécube*, v. 611, et dans *Iphigénie en Aulide*, v. 919.

[3] Surtout dans l'*Oreste*, ce démagogue d'Argos, Argien et non-Argien, semble viser Cléophon, puissant vers la fin de la guerre du Péloponèse, et qu'on disait Thrace, c'est-à-dire citoyen illégitime.

aristocrates d'alors, dont il représente souvent l'orgueil de naissance et de richesse comme une grande folie [1]. C'est donc la classe moyenne sur laquelle repose, selon lui, le salut des États et la conservation de l'ordre [2]. Il aime particulièrement les cultivateurs qui travaillaient les champs en mettant eux-mêmes la main à l'œuvre : ils sont à ses yeux les vrais patriotes et les colonnes de l'État [3].

D'ailleurs, comme Euripide aime à généraliser toutes choses et à en faire des abstractions, il est aisé d'extraire de ses pièces un grand nombre de sentences et de raisonnements sur toutes les situations de la vie humaine. C'est précisément ce fait de tant se prêter à des anthologies de passages sentencieux qui l'a rendu si cher aux derniers siècles de l'antiquité, plus aptes à apprécier les auteurs dans le détail que dans l'ensemble, dans des passages beaux ou spirituels, que dans la composition des poèmes..

Euripide prend tant de libertés dans son dialogue, il se permet si bien de l'étendre à volonté, qu'il trouve même de la place pour une critique littéraire indirecte qu'il exerce contre ses prédécesseurs, notamment contre Eschyle. L'*Électre* et les *Phéniciennes* contiennent de longues tirades

[1] Dans le curieux passage des *Suppliantes*, 241 : Τρεῖς γὰρ πολιτῶν μερίδες, etc.

[2] Τριῶν δὲ μοιρῶν ἡ 'ν μέσῳ σώζει πόλιν, 247.

[3] Les *αὐτουργοί*. Voy. *Électre*, 389 ; *Oreste*, 911. — Par contre, il a une antipathie prononcée contre les hérauts, qu'il attaque à toute occasion.

qu'à Athènes tout le monde devait interpréter, la première comme une critique de la scène de reconnaissance dans les *Choéphores*, la seconde comme une désapprobation de la description, avant le combat, des héros qui assiègent Thèbes : l'une et l'autre lui paraissaient peu naturelles [1]. Quant à Sophocle, Euripide ne l'attaque jamais de la sorte. Quoique rival de Sophocle dans la vie, il ne paraît, même dans les *Grenouilles* d'Aristophane, en hostilité qu'avec Eschyle, dont il méprise la manière, grossière et inculte à ses yeux. Il y est comme le représentant et le héros de la génération nouvelle, élevée dans les idées sophistiques et versée dans les artifices oratoires, en face d'Eschyle, qui n'a cessé d'être le favori des vieux et braves Athéniens de la trempe des combattants de Marathon. Sophocle est au-dessus de ce contraste des partis, parce que, en effet, la vieille coutume traditionnelle et l'opinion éclairée du jour célèbrent en sa personne leur réconciliation. Les Athéniens le reconnurent bien, et les partisans d'Euripide ne furent pas, de son vivant, aussi nombreux qu'on pourrait le croire, puisque, malgré le grand nombre de ses pièces, quatre-vingt-douze en tout [2], il n'obtint pas de beaucoup autant de victoires tragiques que Sophocle [3].

[1] *Électre*, 523; *Phéniciennes*, 764. Après le combat, il trouve cette description tout à fait à sa place. 1120.

[2] On citait comme conservées soixante-quinze, dont trois considérées comme non authentiques.

[3] Euripide ne gagna sa première victoire qu'en 441 (ol. 84e, 3).

Quant à la forme et l'arrangement extérieur des tragédies d'Euripide, il est facile de voir dans quel étroit rapport ils se trouvent avec cette tendance générale du poète. Il a, à cet égard, deux choses qui lui appartiennent presque en propre, les prologues et ce que l'on est convenu d'appeler le *Deus ex machina*. Les prologues dans lesquels un personnage, divinité ou héros, raconte dans un monologue, qui il est, où se passe l'action, ce qui est arrivé jusque-là, à quel point en sont les choses, et même lorsque le personnage est un dieu, où elles vont aboutir [1], ces prologues paraîtront à tout juge non prévenu un recul d'une forme plus parfaite à une forme plus imparfaite. Il est sans doute bien plus commode d'exposer l'état de choses par une narration ainsi détachée, que par des discours ou des conversations qui ont leurs motifs dans le contexte de la pièce; mais précisément parce qu'ils ne sont qu'un expédient de poète, ils portent un tort grave à la forme du drame. Euripide l'a bien senti; on le voit par une des pièces les plus anciennes que nous ayons de lui, la *Médée*, où il s'efforce sinon de justifier, du moins d'ex-

[1] Dans l'*Ion*, par exemple, dans l'*Hippolyte*, les *Bacchantes*, même dans l'*Hécube*, où l'ombre de Polydore est douée d'un don de divination divin, mais non dans *Alceste*, où toute la forme du prologue est encore moins achevée. Dans les *Troyennes*, le prologue, qui comprend le dialogue de Poseidon et d'Athéné, dépasse même de beaucoup l'action de la pièce (Aristophane se moque spirituellement de ces prologues dans les *Grenouilles*, 946 : Οὑξιὼν πρώτιστα μέν μοι τὸ γένος εἶπ' ἂν εὐθὺς τοῦ δράματος... K. H.).

cuser un prologue de ce genre. La nourrice de Médée, après avoir raconté le sort de sa maîtresse et sa douleur, nous dit après coup qu'elle a été entraînée par cette douleur au point d'éprouver le désir de narrer le malheur de sa maîtresse à la terre et au ciel [1]. Toutefois Euripide, avec sa tendance d'esprit, ne pouvait guère se passer de ces prologues. Comme il lui importe surtout de montrer les hommes dans une agitation passionnée, il est obligé de présenter en résumé au spectateur les circonstances qui les ont poussés à cet extrême, afin de pouvoir, dès l'ouverture même de la pièce, peindre la passion dans toute son énergie [2]. Aussi pour pouvoir dérouler à son aise un jeu varié d'émotions et de passions place-t-il souvent ses personnages dans des situations tellement compliquées, qu'il serait difficile de les rendre intelligibles au spectateur sans un récit détaillé, d'autant plus qu'Euripide se permet souvent, avec un arbitraire singulier, de substituer dans le mythe une intrigue toute nouvelle à celle que les Athéniens connaissaient par la tradition et par la poésie [3].

Quant au *Deus ex machina*, il est, pour le dénoûment des pièces d'Euripide, à peu près ce que ces monologues sont pour le début. C'est là un symptôme qui prouve que l'action dramatique a

[1] Euripide, *Médée*, 56 et suiv.
[2] Comme dans la *Médée*, l'*Hippolyte* et autres pièces.
[3] On trouvera des exemples de ce que nous disons dans l'*Oreste*, l'*Électre* et l'*Hélène*.

perdu le principe du développement naturel et n'est plus en état d'engendrer de son propre sein un commencement, un milieu et une fin qui se rattachent naturellement et suffisamment les uns aux autres. Une fois que le poète, au moyen du prologue, a fait connaître la situation qui produit une émotion passionnée dans le personnage principal et une lutte contre des tendances contraires, il fait naître toutes sortes de complications qui rendent ce combat de plus en plus ardent, le jeu des passions de plus en plus confus. Par cela même il est souvent empêché de trouver dans ces actions passionnées de ses personnages un motif qui puisse amener un but déterminé, soit la victoire décisive d'un parti, soit la paix et la conciliation des intérêts opposés. C'est alors qu'apparaît dans l'air, portée par un mécanisme, une divinité qui annonce la volonté du Destin et rétablit par son autorité un état de choses pacifique et légal. Toutefois ce n'est que peu à peu qu'Euripide en est venu à cette extrême liberté dans l'emploi de ces dénoûments. Ses premières pièces se terminent sans *Deus ex machina*; puis viennent des drames où l'action arrive à son but par les personnages qui y participent et où la divinité ne survient que pour dissiper tous les doutes et pour tranquilliser complètement les âmes. Ce n'est que vers la fin de sa carrière que le poète s'est permis de jeter tout le poids sur le *Deus ex machina* qui seul dénoue, ou plutôt tranche le nœud des passions humaines, complétement inextricable par tout autre

moyen[1]. Ce que le spectateur perd en satisfaction morale et intérieure, le poète cherche à le remplacer par des moyens extérieurs qui parlent aux sens, en introduisant la divinité avec une majesté solennelle, et entourée d'un grand éclat, de manière à exciter l'étonnement, parfois même, de prime abord, la terreur. Il y joint souvent aussi d'autres apparitions surprenantes qu'on ne pouvait obtenir que par certains artifices d'optique et qui servaient à augmenter l'impression[2].

Les transformations qu'Euripide se permit dans la tragédie, altérèrent aussi sensiblement le rôle du chœur. Le chœur remplit sa véritable mission en se plaçant, pour conseiller, transiger, calmer, entre des adversaires, mus par des idées diverses, et ayant, ou du moins paraissant avoir raison chacun à sa manière. Les stasima sont là pour maintenir un certain équilibre dans la mobilité de l'action, en rappelant des idées supérieures auxquelles les puissances ennemies doivent se soumettre. Cette mission, le chœur ne la remplit que dans très peu de pièces d'Euripide[1]; la plupart du temps il est peu propre à un rôle aussi digne ; car Euripide se plaît à en faire le confident et le complice du personnage principal, qui est en proie à des passions violentes. Il écoute ses projets criminels et se laisse engager par un serment à ne pas les trahir, de sorte que, même avec la meilleure volonté, il n'est plus en état d'en arrêter les suites funestes[2]. Comme, grâce à cette situation, il est rarement à même d'exprimer des pensées grandes et pénétrantes, qui puissent réfréner les actions passionnées, il remplit les pauses où se placent ses chants, par des récits lyriques d'événements antérieurs qui ont quelque rapport avec l'action de la pièce. Que de chants de chœur chez Euripide qui consistent en peintures des armées grecques marchant contre Troie, ou de la terrible destruction de cette ville ! Dans les *Phéniciennes,* qui ont pour sujet le combat des frères ennemis de Thèbes, les chants du chœur racontent toutes les histoires terribles et affreuses de la maison de Cadmos. On pourrait déjà presque classer ces stasima dans la catégorie de ces chants de chœur dont parle Aris-

[1] Ceci s'applique tout à fait à l'*Oreste.* On trouve encore le *Deus ex machina* dans l'*Hippolyte,* l'*Ion,* l'*Iphigénie en Tauride,* les *Suppliantes,* l'*Andromaque, Hélène, Électre,* les *Bacchantes.*

[2] Dans l'*Hélène,* on voit évidemment, au moment où les Dioscures s'adressent à Hélène éloignée, v. 1662, le navire avec les fugitifs sur la mer ; il en est de même dans l'*Iphigénie en Tauride,* 1446. Dans l'*Oreste,* Hélène apparait planant dans l'air, v. 1631. C'étaient naturellement des images arrangées et éclairées par un procédé particulier pour produire l'effet qu'on voulait obtenir. On se servait évidemment en ce but de l'ἡμικύκλιον, à l'aide duquel, selon Pollux (IV, 131), on représentait des objets éloignés, des héros nageant dans la mer ou élevés parmi les dieux.

[1] Il la remplit davantage dans la *Médée,* où les stasima, tous composés, soit en entier, soit en partie, dans les rhythmes solennels du mode dorien, sont destinés en partie à exposer le droit qu'a Médée d'être irritée et de haïr Jason, en partie à tempérer sa vengeance excessive.

[2] V. l'*Hippolyte,* v. 714.

tote et qu'on appelait *embolima*, parce qu'on les intercalait arbitrairement entre les actes, sans rapport avec le sujet du drame, comme intermèdes lyriques et musicaux, à peu près comme, de nos jours, on remplit ces pauses par n'importe quel morceau de musique instrumentale. On sait que ce fut Agathon, le contemporain et ami d'Euripide, qui introduisit le premier ces embolima [1].

La tragédie ne perd pas cependant son élément lyrique : seulement il passe de plus en plus des mains du chœur dans celles des acteurs. Les chants des personnages forment une partie considérable des tragédies d'Euripide, surtout ces monodies (sorte de *soli*) très étendues dans lesquelles un personnage principal manifeste sa passion ou sa douleur [2]. Ces mélodies formaient la partie la plus brillante de la poésie d'Euripide. Son acteur principal et son ami intime, Céphisophon, y déployait toute sa force. Il s'agit surtout dans ces morceaux d'exprimer avec la plus grande animation possible l'émotion provoquée par des faits extérieurs ; il n'y faut point attendre l'essor d'un esprit nourri de grandes pensées. Chez Euripide surtout, ce genre de lyrisme a perdu de plus en plus son fond de

[1] Un critique important des Romains, le tragique et littérateur Attius dit, dans un fragment chez Nonius (p. 178, ed. Mercier) : *Euripides qui choros temerius in fabulis* .. D'un de ces chants de chœur d'Euripide (dans *Hélène*, v. 1301), d'autres critiques ont même soutenu qu'il était emprunté à une autre tragédie ; et en effet bien des choses s'y expliqueraient mieux, s'il avait appartenu dans l'origine au *Protésilas*.

[2] V. plus haut, ch. XXII.

réalité et de solidité ; ces descriptions de douleurs, de chagrins et de désespoirs deviennent un jeu assez vide avec les mots et les sons, et c'est en vain que le poète s'efforce de leur donner un charme tout extérieur, au moyen de petites phrases qui s'entrechoquent et se heurtent, de questions et d'exclamations, proférées d'une manière saccadée, de répétitions fréquentes, de réunions de mots assonants, et autres artifices. Cet attrait tout matériel ne peut pas faire oublier les défauts du fond. Il y a, dans ces parties des dernières pièces d'Euripide, un ton efféminé et frivole qu'Aristophane, l'ennemi impitoyable d'Euripide, a bien senti, et qu'il a rendu encore plus sensible par des parodies frappantes [1].

La mollesse et la pauvreté de ce lyrisme se trahit jusque dans la forme métrique, qui, malgré certains tours de force, tels que l'accumulation de syllabes brèves, devient de plus en plus irrégulière et négligée. C'est particulièrement dans les systèmes glyconiens qu'Euripide prend, à partir de 424 environ (ol. 89me), de grandes libertés qui font dégénérer de plus en plus la grâce propre à cette belle mesure en une sorte de mollesse voluptueuse [2].

La langue d'Euripide dans les parties dialoguées ne peut pas avoir été bien différente de la

[1] V. Aristophane, *Grenouilles*, 1330 et s.

[2] G. Hermann a appelé, en plusieurs endroits l'attention sur le changement qui s'opère dans la manière de traiter certaines mesures, vers l'ol. 89e et 90e.

manière de parler en usage alors dans les assemblées du peuple et devant les tribunaux. Le comique appelle Euripide « un poète de plaidoiries, » et, *vice versa*, il prétend que pour se produire en public, on a besoin de l'art de parler « avec l'élégance euripidique [1]. » La netteté, la facilité, la souplesse énergique de ce langage faisaient alors le plus grand effet. Aristophane, à qui l'on reprochait de beaucoup apprendre du poète tragique qu'il attaquait si violemment, avoue qu'il fait usage de sa facilité de parole, tout en ajoutant ce mot mordant : qu'il prenait moins qu'Euripide ses pensées « dans le commerce ordinaire du marché [2]. » Aristote fait la remarque qu'Euripide avait le premier produit l'illusion poétique en empruntant ses expressions à l'usage journalier [3]. Ses auditeurs n'avaient pas besoin de franchir la distance qui les séparait d'un monde étranger et plus sublime ; ils restaient au milieu d'Athènes, parmi les orateurs et les philosophes attiques. Euripide a incontestablement le premier prouvé sur la scène la puissance qu'exerce sur le public une parole coulante qui entraîne l'auditeur par sa chute sonore et ses belles périodes : il a même par là réagi sur Sophocle. Mais on ne saurait nier da-

[1] *Chevaliers* 18, Κομψευριπιδικῶς.

[2] Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ,
Τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἧττον ἢ 'κεῖνος ποιῶ.

Fragment dans les scolies de l'*Apologie* de Platon, p. 93, 8. Fragm. 397, chez Dindorf.

[3] Aristote, *Rhétorique*, III, II, 5.

vantage qu'il s'est trop abandonné à cette facilité de parole ; ses personnages sont souvent aussi loquaces qu'éloquents. Le lecteur dont la curiosité est tendue désirerait souvent rencontrer cette nourriture plus forte de pensées et de sentiments qu'offre le langage bien plus délicatement achevé, plus difficile, mais en même temps plus expressif de Sophocle. Du reste, Euripide descend à un tel point dans la vie commune par le choix des expressions, qu'il prend même des termes d'une portée élevée dans la signification plaisante que leur avait prêtée le langage frivole du peuple [1]. Il faut dire enfin, bien qu'il appartienne à une histoire de la langue de le prouver pièces en main [2], qu'on rencontre déjà chez Euripide les traces d'une diminution du sentiment des lois de la langue. Il emploie dans des passages lyriques des formes de mots et dans le dialogue des compositions qui pèchent contre l'analogie si bien fondée de la langue

[1] C'est ainsi que σεμνός est, chez lui, *fier* dans le mauvais sens (dans lequel le peuple emploie aussi ce mot en français) (*Médée*, 219. Cf. Elmsley, *Hippolyte*, 93, 1056). Παλαιότης, pour lui, est de la simplicité d'esprit (*Hélène*, 1056).

[2] On sait qu'Otf. Müller travailla longtemps à cette histoire de la langue grecque, dont il avait déjà préparé les principaux éléments. (V. notre introduction). La pensée de Müller est claire et n'est réellement pas trop sévère pour Euripide. C'est d'ailleurs un phénomène qui se reproduit dans les littératures vieillies de toutes les nations : des mots tels qu'*émotionner*, tels que *timbre-poste* et autres néologismes, ne sont pas plus dans l'analogie fondamentale du français que les mots créés par Euripide, et auxquels Müller fait allusion, ne sont dans le génie de la langue grecque. K. H.

grecque, et il est bien certainement le premier de tous les écrivains grecs contre lequel on puisse élever un reproche de cette nature.

Plusieurs fois déjà nous avons eu occasion, dans les observations qu'on vient de lire sur l'ensemble de la poésie d'Euripide, d'appeler l'attention sur la différence des premières et des dernières pièces du poète. Nous allons nous efforcer, dans les remarques suivantes sur les différents drames, de rendre cette distinction plus frappante encore, et de l'indiquer avec plus de netteté.

La première pièce, chronologiquement parlant, que nous possédions d'Euripide, est par hasard peu faite pour nous donner une idée bien juste du style de sa tragédie à ce moment de sa carrière. Le même document [1] qui nous a fait connaître l'année de la représentation d'*Alceste*, 438 (ol. 85e 2), rapporte aussi que ce drame fut la dernière de quatre pièces, c'est-à-dire qu'il fut ajouté à une trilogie de tragédies au lieu d'un drame satirique. Cette seule donnée nous place aussitôt au point de vue véritable et nous débarrasse d'une foule de difficultés dans l'appréciation de la pièce. On peut dorénavant se l'avouer franchement : ce drame avec ses bizarreries, son héros Admète qui laisse mourir à sa place son épouse, et qui reproche à son père de n'en avoir pas fait autant ; avec son buveur Héra-

[1] Une didascalie d'*Alceste, e cod. Vaticano*, publiée par Dindorf, dans l'édition d'Oxford, en 1834. (Cf. F. W. Glum, *de Euripidis Alcestide*, Berlin, 1836, qui soutient la même thèse qu'O. Müller. K. H.).

clès, qui mange et boit dans la maison mortuaire en criant d'une façon peu musicale ; avec sa scène finale enfin, où Admète, le veuf désolé, se refuse longtemps à recevoir Alceste, qui a été reconquise sur la mort et qui lui est ramenée comme une étrangère, ce drame, disons-nous, mérite plutôt le nom d'une tragi-comédie que celui d'une véritable tragédie. Aucune excuse, puisée dans la rude naïveté de la poésie antique ne saurait effacer ce qu'il y a de comique dans ces situations. Puis l'exiguïté du drame, comparé aux autres pièces du poète, et le plan si simple qui n'exige que deux acteurs [1], tout porte à croire que cette pièce doit être écartée du nombre des véritables tragédies d'Euripide. Telle qu'elle est, elle remplit par contre parfaitement sa destination de donner à une série de véritables tragédies une conclusion qui rassénère et qui détende l'âme après les violentes émotions du spectacle tragique.

La *Médée*, tout au contraire, représentée en 431 (ol. 87e, 1), est incontestablement une tragédie modèle d'Euripide, un tableau tout à fait grandiose et saisissant de la passion humaine. Euripide entreprend, chose sans doute bien nouvelle et bien hardie, de peindre dans cette pièce, avec toute l'étendue de tout son ressentiment, la femme répudiée et outragée dans son amour. Il l'a fait

[1] Alceste, revenant des Enfers auxquels elle a été arrachée, était en effet représentée, comme personnage muet, par un comparse. Le rôle d'Eumélos est ce qu'on appelait un parachorégème. V. plus haut p. 184, note 1.

avec tant de chaleur dans le caractère de Médée, que notre sympathie est tout à fait du côté de l'épouse indignée. Nous suivons avec un intérêt soutenu et compatissant son plan astucieux de gagner par la dissimulation le temps et l'occasion d'anéantir tout ce qui est cher au perfide Jason ; nous comprenons même le meurtre des enfants, nous y voyons une action nécessaire dans ces circonstances, bien que nous sentions venir avec horreur ce dénoûment affreux. Que Médée soit courroucée et contre son époux et contre ceux qui lui ont arraché son amour, il n'y a là encore rien de grand, à la vérité ; mais l'énergie indomptable de ce sentiment et la résolution avec laquelle elle lui subordonne tout en luttant contre son propre cœur, voilà ce qui en fait quelque chose de grand et de vraiment tragique. La scène qui représente la lutte morale de Médée entre ses desseins de vengeance et l'amour de ses enfants restera toujours comme une des plus touchantes et des plus saisissantes qu'on ait représentées sur le théâtre. A cette pièce s'applique bien complètement ce qu'Aristote dit d'Euripide, « que, bien qu'il n'arrange pas toujours tout au mieux, il est cependant le plus tragique des poètes [1]. » On dit qu'Euripide eut pour la base de sa *Médée* la pièce d'un tragique plus ancien ou contemporain, Néophron de Sicyone, qu'il aurait remaniée ; mais en tous cas ce remaniement valait un travail nouveau.

[1] Aristote, *Poétique* 13.

Il est très admissible qu'Euripide, ainsi qu'on le raconte, fut le premier qui représenta Médée comme meurtrière de ses enfants; car la légende corinthienne en attribuait la mort aux Corinthiens. Il est évident qu'Euripide ne le fit pas, comme on donne à l'entendre, parce qu'il était payé par les Corinthiens pour détourner d'eux cette accusation, mais uniquement parce que, de cette façon seulement, la fable avait toute sa portée tragique.

L'*Hippolyte couronné* [1], représenté pour la première fois en 428 (ol. 87e, 4), a beaucoup d'affinité avec la *Médée*, quoiqu'il lui soit bien inférieur et sous le rapport de l'unité du plan, et sous celui de l'harmonie de l'effet total. L'amour invincible de Phèdre pour son beau-fils, cet amour qui, dès qu'il se voit dédaigné, se change en désir d'entraîner Hippolyte dans la ruine de sa belle-mère, est une passion d'une nature analogue à celle de Médée. Les femmes aimantes et terribles dans leur amour étaient une apparition toute nouvelle sur la scène attique, et choquaient plus d'un champion des vieilles mœurs. Aristophane au moins a souvent l'air de croire que des représentations théâtrales de ce genre avaient contribué à corrompre les mœurs des femmes athéniennes. Cependant la passion de Phèdre n'est pas, au même point que celle

[1] Différent d'une pièce plus ancienne, intitulée l'*Hippolyte voilé* ou plutôt se voilant, καλυπτόμενος (Cf. *Euripid. fragm. ed. Wagner*, p. 220, 221, et Welcker, *die gr. Tragödien*, p. 739), qui parut refondue et essentiellement améliorée dans l'*Hippolyte couronné*.

de Médée, le thème capital de toute la tragédie. Le rôle principal est toujours celui d'Hippolyte, ce jeune homme pur et virginal, compagnon et ami de la chaste Artémis, dont Euripide, avec sa manie de prêter au passé les idées du présent, a fait un sectaire de la doctrine ascétique des Orphiques[1]. La perte de ce jeune homme par la colère d'Aphrodite qu'il dédaigne, voilà le sujet de tout le drame, la véritable action de la pièce. L'amour de Phèdre n'est pour cette action qu'un levier, mis en mouvement par la déesse hostile à Hippolyte. On ne peut nier que ce plan, qui a pour base l'hypothèse de la haine égoïste et cruelle d'une divinité, ne saurait donner une satisfaction sans mélange, quelles que soient d'ailleurs les beautés de la pièce, surtout dans la peinture de la passion de Phèdre.

L'*Hécube*, quoiqu'un peu plus récente[2], se rattache également à cette catégorie de tragédies qui célèbrent, dans toute son énergie et dans toute sa puissance, cette émotion passionnée que les Grecs appelaient le *pathos*. La pièce a été l'objet de bien des blâmes ; on lui a reproché de n'avoir pas l'unité d'action, bien plus importante, en effet, pour la tragédie, que les unités de temps et de lieu. C'est à tort cependant. On n'a qu'à ne pas perdre de vue le personnage principal, Hécube,

[1] Cf. ch. xvi.

[2] Aristophane se moque de cette pièce dans les *Nuées* (v. 1157), par conséquent en 423 (ol. 89[e], 1). Le passage (v. 649) paraît se rapporter aux malheurs des Spartiates devant Pylos (425).

qui forme le centre de toute la pièce, et à rapporter à elle tout ce qui se passe, pour trouver une cohérence très conséquente dans cette action, disparate en apparence[1]. Hécube, la souveraine et la mère si profondément accablée par le destin, éprouve dès le début de la pièce, un nouveau malheur ; on lui annonce la volonté des Achéens d'immoler sur le tombeau d'Achille, sa fille Polyxène. Elle est arrachée de ses bras maternels, et le dévouement libre, la noble résignation avec lesquels la jeune fille subit la mort, apportent seuls quelque adoucissement à la douleur que nous partageons avec la mère. C'est à ce moment que la même servante qu'on avait envoyé chercher de l'eau de mer pour le bain funèbre de Polyxène, apporte le cadavre de Polydore, poussé sur le rivage par les flots, de ce Polydore qui était le seul espoir de la vieillesse d'Hécube. La crise, la péripétie de la pièce consiste ici en ce qu'Hécube, plongée dans l'abîme de l'infortune, au lieu de s'abandonner désormais à des regrets stériles, se plaint maintenant bien moins qu'avant cette dernière, cette suprême douleur, en ce que la captive, la faible et vieille femme, dépouillée de tout soutien, trouve moyen, grâce à un esprit vigoureux et ouvert — car Hécube est toujours pour Euripide une femme d'une hardiesse et d'une liberté d'esprit inaccoutumées[2] — de se venger terriblement

[1] Cf. Sommer, *de Eurip. Hecuba* comm. III, p. 5 et les suiv. Rudolstadt, 1840. E. M.

[2] Elle a même quelque chose d'un esprit-fort féminin. Elle

sur un ennemi perfide et cruel, le Thrace Polymestor. Elle sait, avec une singulière astuce féminine, et en profitant habilement des faiblesses aussi bien que des vertus d'Agamemnon, non seulement attirer le barbare dans la ruine qu'elle lui a préparée, mais encore justifier la légitimité de son action devant la justice arbitrale du capitaine grec.

On dirait qu'Euripide est vite arrivé au bout de ces sujets qui convenaient le plus à sa poésie. Aucune de ses pièces ultérieures ne peint une passion d'une énergie et d'une puissance aussi irrésistibles que la jalousie de Médée ou la vengeance d'Hécube. Tout ce genre, d'ailleurs, n'était pas aussi fécond que le procédé de Sophocle qui se servait des mythes pour peindre des caractères et des tendances morales. Euripide s'efforça donc de remplacer l'intérêt qu'il ne pouvait plus exciter au moyen de grandes passions, par ce luxe d'événements qui remplissent la scène et compliquent l'action. Il se met à la recherche des événements étonnants parce qu'il veut piquer la curiosité. L'art d'exciter la suprise par mille accidents inattendus qui se croisent et se traversent, va remplacer l'art de dérouler, dans ses phases fatales, une grande destinée. Les pièces de cette période

dit (*Hécube*, v. 794) que les lois et la tradition (νόμος) sont plus puissantes que les dieux, car c'est « pour nous conformer à la tradition que nous croyons aux dieux. » Dans *les Troyennes*, v. 893, elle adresse une prière à Jupiter, « quel qu'il soit, dans son impénétrabilité, *nécessité de la nature ou esprit des hommes* ; » c'est avec raison aussi que Ménélas lui répond qu'elle « *innove* » dans sa prière aux dieux.

sont, du reste, particulièrement remplies d'allusions aux événements contemporains et aux dispositions des partis qui se formaient alors parmi les États grecs ; souvent aussi elles ne sont là que pour flatter la vanité patriotique des Athéniens. On découvre aisément cependant que le poète ne se représente plus, comme Eschyle, les événements légendaires en relation réelle avec ceux de l'histoire ; il ne considère plus le mythe comme la base ou la source des destinées du présent. On voit qu'il ne fait que saisir avec avidité l'occasion de plaire aux Athéniens en illustrant leurs héros nationaux et en avilissant ceux de leurs ennemis.

Il est impossible qu'on trouve quelque goût aux *Héraclides*, si l'on ne tient compte de ses intentions politiques. L'arrivée des Héraclides à Athènes, — où les pauvres réfugiés poursuivis trouvent la protection et remportent la victoire sur leur persécuteur Eurysthée, grâce à leur bravoure et à celle des héros athéniens, — est racontée avec beaucoup de détails et d'exactitude, absolument comme le ferait un historien didactique ; mais elle n'éveille que peu d'intérêt tragique. L'épisode dans lequel Macaria s'offre au sacrifice spontanément et avec un courage fait pour surprendre, est destiné à relever un peu la langueur du drame : il faut avouer cependant qu'Euripide use un peu trop et abuse même de cette touchante idée d'une vierge noble et digne d'amour qui se sacrifie volontairement, ou du moins sans résistance[1]. Il est évident que toute

[1] Polyxène, Macaria, Iphigénie en Aulide.

la portée de cette pièce repose sur les allusions politiques. On y célèbre la générosité d'Athènes envers les Héraclides, afin de faire paraître ingrats leurs descendants, les Doriens du Péloponèse, qui font une guerre si acharnée à Athènes ; l'oracle qu'Eurysthée prononce à la fin, d'après lequel son corps sera un boulevard pour l'Attique contre les descendants des Héraclides, si jamais ils portaient la guerre dans ce pays, est évidemment destiné à fortifier, dans la partie moins éclairée du public, la confiance dans l'heureuse issue de cette lutte. Ce drame a probablement été représenté au moment où les Argiens se trouvaient à la tête d'une confédération péloponésienne, et quand tout faisait prévoir qu'ils se joindraient aux Spartiates et aux Béotiens pour marcher contre Athènes, vers l'an 421 (ol. 89e, 3)[1].

Les *Suppliantes* ont beaucoup d'analogie avec les *Héraclides*. Ici encore c'est une grande action politique qui est exposée d'une façon très complète et à la manière des historiens, avec une grande pompe de discours et de récits patriotiques. Tout le drame s'agite autour des funérailles des héros argiens, tombés devant Thèbes. Les Thébains leur refusent cet honneur, Thésée l'obtient. Il est très probable qu'Euripide avait en vue la querelle des Athéniens avec les Béotiens après la bataille de Délium, alors que ces derniers ne voulu-

[1] Cf. cependant Firnhaber, *de tempore quo Heraclidas composuisse Euripides videatur*. Wiesbaden, 1846, p. 18 suiv. E. M.

rent pas leur livrer leurs morts (424, ol. 89e, 2). L'alliance que, vers la fin de la pièce, le souverain argien conclut, au nom de tous ses descendants, avec Athènes, se rapporte incontestablement à l'alliance qu'Argos avait réellement formée avec Athènes vers cette époque (421, ol. 89e, 4). La pièce a cependant d'autres beautés qui lui sont particulières, surtout dans les chants du chœur, composé des mères des sept héros et de leurs servantes, auxquelles se joignent encore plus tard sept adolescents, fils des héros tombés. Le lieu de la scène qui est placé au sanctuaire de la Déméter d'Éleusis dont les sept mères entourent l'autel en suppliantes donne un fond imposant à tout le drame. La crémation des corps qu'on voit sur la scène, les urnes avec les ossements qu'apportent les sept enfants, forment des scènes d'un grand effet pour l'œil, et le sacrifice d'Évadné se précipitant spontanément et avec une extase enthousiaste, dans le bûcher de son époux Capanée, dut agir sur le public avec toute la puissance de la terreur. On voit qu'Euripide a eu recours dans cette pièce à tout ce qui pouvait rendre la représentation brillante et frapper vivement les sens.

L'*Ion* d'Euripide est une pièce qui renferme de grandes beautés ; mais elle a absolument les mêmes défauts que celles dont nous venons de parler. Aucun grand caractère, aucune passion puissante ne dominent le poème. Les actions des personnages n'ont d'autres motifs que l'utilité qu'ils croient en retirer. Tout l'intérêt est dans le

plan très ingénieux de l'intrigue qui, par sa complication, surprend et trompe l'attention d'une manière singulière, en flattant par son issue les vœux patriotiques des Athéniens. Apollon aurait voulu procurer le gouvernement d'Athènes à Ion, qu'il a eu de Créuse, fille d'Érechthée, sans cependant en avouer la paternité. Par un oracle équivoque, il a donc persuadé à Xuthos, époux de Créuse, qu'Ion est son fils né avant le mariage. Le caractère passionné de Créuse empêche cependant la réussite de ce plan. Elle veut empoisonner le bâtard de son mari, cet intrus dans le vieil empire des Érechthides, et Ion, que les dieux protègent et sauvent de cette mort, est sur le point de venger cette tentative de meurtre dans le sang de celle qui l'a commise. A ce moment apparaît la nourrice d'Ion avec les signes de reconnaissance de son origine, et Ion embrasse bientôt comme une mère chérie celle qui a été son ennemie implacable. Cependant l'honnête Xuthos, que dieux et hommes laissent dans son erreur, introduit de bonne foi, comme son fils et son héritier, le rejeton étranger dans sa maison et dans son empire. On voit que tout ici vise à maintenir entier et intact ce qui était l'orgueil des Athéniens, leur autochthonie, la descendance pure de leurs antiques patriarches, ces rois nationaux, nés de la terre. L'aïeul des Ioniens qui régnaient dans l'Attique ne pouvait pas être le fils d'un immigrant étranger, d'un chef de guerriers achéens, tel qu'on se représentait Xuthos ; il devait appartenir à la race pure et attique des Érechthides.

L'*Héraclès furieux* contient des indices très clairs qui prouvent que le poète l'a composé au moment où il commençait à ressentir les ennuis de la vieillesse, probablement après 422 (ol. 98e, 3)[1]. Cette pièce également vise à des effets surprenants ; certaines scènes, celle de l'apparition de Lyssa, par exemple, où l'on voit, au fond de l'encyclème, Héraclès enchaîné, s'éveillant de sa démence, devaient produire une impression extraordinaire à la représentation. Par contre, elle manque totalement de cette satisfaction morale que peut seule offrir une pensée dominant un drame tout entier. Quelle raison pourrait-on donner pour expliquer que le poète ait associé dans une seule et même pièce deux actions complètement distinctes, l'affranchissement des enfants d'Héraclès de la poursuite du sanguinaire Lycos, et leur meurtre de la main du père en démence ? quelle explication pourrait-on en donner, si ce n'est l'intention d'Euripide de surprendre le spectateur par ce qu'il y a d'inattendu dans ce changement soudain qui amène le contraire de ce que l'on pouvait prévoir ? On croit finies toutes les souffrances d'Héraclès et de sa famille, lorsque apparaît subitement la déesse de la Folie pour produire de nouveaux et plus grands malheurs et pour préparer aux enfants une mort cruelle des mains de celui-

[1] Dans le chant du chœur, v. 639 et suiv. Ἁ νεότας μοι φίλον, surtout dans les mots ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς κελαδεῖ μναμοσύναν. Cf. le quinzième fragment de *Cresphonte*, dans Matthiæ (le neuvième dans Wagner. E. M.).

là même qui vient de les sauver de leur perte. Il n'y a aucune raison imaginable à cette action, en dehors de la colère d'Héra, laquelle ne veut pas laisser en paix le héros qui a heureusement accompli tous les travaux dont il a été chargé.

Ces deux pièces, l'*Ion* et l'*Héraclès furieux,* nous les avons placées ici sans raisons matérielles déterminées, uniquement à cause de leur caractère intime. D'autres drames, dont on peut fixer l'époque avec certitude, montrent avec plus d'évidence quelle fut la forme qu'affecta la tragédie d'Euripide à partir de 420 (90ᵉ ol.). Elle s'efforce de plus en plus de représenter l'agitation inquiète et confuse des passions humaines, où, avec des alternatives et des vicissitudes imprévues, c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui garde le dessus, où les plans du méchant échouent, mais où le juste aussi doit subir le malheur et la misère, sans qu'on aperçoive une cause plus profonde qui motive ces destinées variées des individus.

Cette observation s'applique complètement à *Andromaque,* où l'on voit d'abord l'épouse infortunée d'Hector, esclave maintenant de Néoptolème, impitoyablement poursuivie par l'épouse du fils d'Achille, la jalouse et cruelle Hermione, et par son père, le Spartiate Ménélas. L'intervention de Pélée la délivre, force Ménélas à s'éloigner et met Hermione au désespoir et dans la plus grande anxiété. Sur ces entrefaites arrive Oreste pour enlever Hermione, qui lui avait été fiancée autrefois, et il médite de perfides desseins contre son époux Néop-

tolème. Bientôt, en effet, la nouvelle se répand que, grâce aux intrigues d'Oreste, Néoptolème a trouvé la mort à Delphes, et Thétis, qui apparaît en *dea ex machina,* ne sait trouver que dans l'avenir des motifs de consolation et d'apaisement, en prédisant à la descendance d'Andromaque la souveraineté de la Molossie, et à Pélée une vie éternelle et impérissable parmi les divinités maritimes. S'il est possible de chercher, dans une confusion pareille, un thème dominant, ce ne pourrait être que le malheur qu'une méchante femme peut causer dans une maison de mille manières, directement et indirectement. Avec cela les affaires politiques y jouent encore un grand rôle. Les caractères mauvais de la pièce sont tous Péloponésiens, surtout Spartiates ; et Euripide saisit, avec un plaisir évident, cette occasion pour dire tout le mal qu'il a sur le cœur contre les hommes durs et astucieux et les femmes licencieuses de Sparte. Les reproches qu'il fait aux Spartiates sur la perfidie et l'équivoque de leur conduite[1] paraissent principalement se rapporter aux négociations de 420 (ol. 89ᵉ, 4)[2]. Il est donc vraisemblable que la pièce a été jouée dans le cours de la 90ᵉ ol.

[1] Voy. v. 445 et suiv., surtout

Λέγοντες ἄλλα μὲν γλώσσῃ,
Φρονοῦντες δ' ἄλλα.

[2] Où Alcibiade avait, par ses intrigues, décidé les ambassadeurs de Sparte à rapporter au peuple autre chose que ce qu'ils devaient et voulaient lui rapporter, imposture que personne alors ne pénétrait (Thucyd., V. 45).

Les *Troyennes*, qui, nous en avons la certitude, furent données en 415 (ol. 91[e], 1)[1] sont, au moins dans l'état où nous les possédons, la plus irrégulière des pièces d'Euripide. Ce n'est qu'un long tableau des horreurs qui frappent une ville conquise et des atrocités qu'exercent des vainqueurs outrecuidants, bien que beaucoup de choses indiquent que les vainqueurs sont encore plus malheureux que les vaincus. La répartition des femmes troyennes entre les Achéens; Cassandre, la vierge prophétique, choisie pour concubine d'Agamemnon dont elle prévoit la perte; Polyxène vouée à la mort, sacrifiée sur le tombeau d'Achille; Astyanax arraché à sa mère pour être précipité des créneaux des murs; puis la singulière querelle d'Hécube et d'Hélène devant Ménélas, qui feint de vouloir demander un compte sévère à l'auteur de tous ses malheurs, mais qui a évidemment au fond du cœur de tout autres dispositions à l'égard de cette femme séduisante qu'il veut ramener dans sa patrie; enfin, pour conclusion, le spectacle de la ville en flammes, — tout cela n'est qu'une suite de tableaux détachés, déroulés les uns après les autres et offerts à la contemplation et à la réflexion. Ce qu'il y a de plus curieux dans cette pièce, c'est

[1] Avec deux autres pièces, l'*Alexandre* et le *Palamède*, également puisées dans le cycle troyen, et qui se suivent aussi chronologiquement, puisque *Alexandre* se rapportait aux aventures de Pâris avant la guerre de Troie, *Palamède* aux premiers temps de cette guerre. Elles ne formaient cependant point une trilogie dans le sens d'Eschyle.

que le prologue dépasse de beaucoup le drame lui-même, et contient la véritable conclusion de la pièce, puisque les dieux, Athéné et Poseidon, y conviennent entre eux de faire expier aux Grecs, pendant leur retour dans leur patrie, tous leurs crimes par une terrible tempête. Il faut, en effet, imaginer l'accomplissement de cette convention à la fin du drame, si l'on veut obtenir un dénoûment satisfaisant, d'après l'intention du poète. On est presque tenté de supposer — et un passage d'Aristote donne quelque consistance à cette supposition[1] — que l'épilogue de la pièce s'est perdu et que, dans cet épilogue, une divinité, Poseidon ou Athéné, entrait en *deus ex machina*, pour décrire la destruction de la flotte, comme si elle se passait dans le moment même. On peut croire aussi qu'une perspective d'optique, telle que nous l'avons trouvée dans plusieurs pièces, montrait la mer furieuse et le naufrage de la flotte, et opposait ainsi au spectacle de Troie en flammes un autre tableau où les pensées développées dans le drame et les idées morales éveillées par lui auraient trouvé, les premières leur conclusion, les secondes leur satisfaction.

Il est à peu près certain qu'*Électre* fut composée

[1] Aristote, *Poétique*, 15 : *Φανερὸν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μή, ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ, ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν.* Il est évident qu'on ne saurait songer à l'*Iliade* épique, et quelle est la trilogie d'Euripide, qu'Aristote eût pu appeler *Iliade*, si ce n'est celle composée d'*Alexandre*, de *Palamède* et des *Troyennes* ?

à l'époque de l'expédition de Sicile[1]. C'est celui de tous les drames d'Euripide où il pousse le plus loin sa tendance d'abaisser les grandes actions légendaires par la réduction du merveilleux au vraisemblable. Il se sert dans ce drame d'une invention qui ne manque pas de vraisemblance pour en faire découler toute une série de scènes domestiques, au milieu d'une existence bornée et indigente. Égisthe, selon lui, a marié Électre à un simple laboureur, afin que ses enfants ne pussent pas un jour mettre en danger son pouvoir et son influence. La fille du roi se résigne au travail manuel, moins encore par nécessité que par fierté, et pour montrer combien sa mère a mal agi envers elle. Elle fait la ménagère économe qui gronde son mari d'avoir invité dans sa cabane des hôtes de haut rang : « Qu'il aille donc aussi chercher de quoi manger chez un vieil ami, puisque de la maison paternelle il n'y a moyen de rien avoir, » et beaucoup d'autres choses sur ce ton. Le meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre paraît à Euripide une œuvre de vengeance démesurée de la part du frère et de la sœur : aussi s'en repentent-ils amèrement dès qu'ils l'ont accompli, et les Dioscures eux-mêmes qui paraissent en *dii ex machina*, l'improuvent comme un acte peu sage du dieu de la sagesse, Apollon.

[1] Le passage, v. 1353, où les Dioscures se proposent de protéger les navires dans la mer de Sicile, se rapporte évidemment aux flottes qui, d'Athènes, allaient en Sicile.

Dans la scène finale d'*Électre*[1], Euripide fait pressentir un changement du mythe d'Hélène, qu'il devait exécuter peu après dans une pièce ayant pour titre le nom de cette héroïne[2]. Hélène, tant poursuivie par le poète, est soudain devenue l'épouse la plus fidèle, modèle de toutes les vertus féminines, un être on ne peut plus noble et chaste. Ce résultat, Euripide l'obtient en déterrant et en accommodant très arbitrairement à ses vues une idée que Stésichore avait mise en circulation[3] et d'après laquelle les Troyens et les Achéens auraient lutté pour un fantôme d'Hélène. On ne saurait évidemment supposer qu'Euripide ait pris cette idée au sérieux, et qu'il ait considéré cette forme de la légende comme la forme vraie et authentique. Il ne s'en sert que pour les intentions de sa poésie tragique, et revient bientôt, ainsi qu'on le voit dans l'*Oreste*, à sa première manière de traiter

[1] Vers 1290.

[2] L'*Hélène* fut représentée en même temps que l'*Andromède* (Schol. Raven. aux *Thesmophor.* d'Aristoph., 1012) ; or *Andromède* fut donnée huit ans avant les *Grenouilles* d'Aristophane (Schol. des *Grenouilles*, 53), lesquelles parurent en 405 (ol. 93[e], 3). L'*Andromède* est parodiée dans les *Thesmophoriazuses* (411, ol. 92[e], 1) comme une pièce de l'année précédente ; Aristophane s'y moque aussi, en plusieurs endroits, de l'*Hélène*. Cette dernière pièce ne peut donc avoir été donnée qu'en 412 (ol. 91[e], 4). D'ailleurs la longue apostrophe dirigée contre les devins (v. 744 et suivants) s'expliquerait fort bien ainsi ; car elle est probablement motivée par l'échec de l'expédition de Sicile, à laquelle, s'il faut en croire Thucydide et Aristophane, les devins d'Athènes surtout avaient poussé le peuple.

[3] V. à ce sujet, chap. XIV.

Hélène, manière qui lui est bien plus familière et plus commode, et qui consiste à représenter Hélène comme une femme de mauvaise vie, qui a déserté le toit conjugal. L'*Hélène* s'agite tout entière autour de la délivrance de l'héroïne en Égypte, dont le jeune souverain veut la forcer violemment à l'épouser, et cette délivrance s'opère uniquement par l'habileté des desseins d'Hélène elle-même, desseins que Ménélas ne fait qu'exécuter. Le pays et le peuple d'Égypte, étrangement grécisés, il faut le dire, sous presque tous les rapports, fournissent un fond intéressant à l'imagination. Théonoé, la sœur du roi, vierge prophétique, instruite du destin, pure comme une prêtresse, et pourtant pleine d'une compassion tout humaine, Théonoé, qui veille sur les projets de l'époux comme une divinité protectrice, est certainement une belle et grande invention du poète.

Tel qu'Euripide le traite dans cette pièce, le mythe d'Hélène a une grande ressemblance avec l'action de l'*Iphigénie en Tauride*. Cependant le poète antique n'a pas fait usage du motif de l'amour, puisque Thoas est suffisamment déterminé par la religion seule à ne pas laisser échapper la prêtresse de l'Arténis taurienne et les étrangers qui lui sont destinés comme victimes. D'autres raisons encore qui sont dans la forme métrique des chants de chœur, corroborent la supposition que l'*Iphigénie en Tauride* fut composée vers cette époque (92e ol.). Dans cette pièce, les efforts du poète tendent surtout à donner à l'action une disposition savante, à amener, d'une façon inattendue et naturelle en même temps, la reconnaissance d'Oreste et de sa sœur, et à combiner un plan de fuite qu'on puisse réaliser dans les circonstances données, et qui tienne compte de tous les obstacles et de tous les périls. Toutefois, le drame a d'autres beautés encore, et des beautés d'un genre assez rare chez Euripide, dans la noblesse et la valeur morale de tous les caractères. Iphigénie y apparaît comme un être pur et virginal qui commande le respect aux barbares. L'amour de la patrie et la conviction de remplir la volonté des dieux la décident seuls à la fuite et l'excusent complètement, d'après les idées grecques, d'avoir trompé le bon Thoas. Le poète a eu soin aussi de ne pas nous gâter cette noble image par l'idée répugnante d'une prêtresse qui immole des victimes humaines ; elle n'a qu'à consacrer, par les libations devant le temple, les victimes que d'autres tueront dans le temple [1] ; et le sort a voulu que jusque-là pas un Grec n'ait été poussé sur ce rivage pour y être immolé [2]. Avec sa fuite, le rite du sacrifice réel se change en un acte symbolique [3] dans lequel l'humanité hellénique célèbre son triomphe sur le fanatisme religieux des peuples barbares. Ce qui est encore plus touchant et plus intéressant que le

[1] V. v. 610 et suiv.
[2] V. v. 250 et suiv. (Il est vrai que les vers 337 à 340 semblent le contredire. Cf. d'ailleurs l'explication d'Hermann du v. 250. E. M.).
[3] V. 1127 et suiv.

caractère d'Iphigénie, c'est la liaison d'Oreste et de Pylade. Dans aucune pièce de l'antiquité, l'amitié n'est mieux glorifiée qu'ici. La scène où les amis contestent lequel des deux se sacrifiera, lequel se réfugiera dans la patrie, est attendrissante sans que le poète ait visé aux larmes des spectateurs. D'après notre sentiment, sans doute, Pylade cède trop tôt aux instances de son ami, et parce que les arguments d'Oreste le persuadent réellement, et parce que, serviteur plus croyant d'Apollon delphien, il nourrit toujours l'espoir que les oracles du dieu les sauveront tous deux. Nous demanderions, même dans des circonstances pareilles, un abandon plus enthousiaste de l'âme à une seule idée; nous voudrions un dévoûment qui ne permît pas d'autre pensée que celle du salut de l'ami ; l'âme antique, d'une étoffe plus solide et d'un naturel plus robuste, ne se laisse pas ainsi tirer de son équilibre et, sans oublier les droits de l'amitié, garde les yeux ouverts pour tous les autres devoirs et les biens de la vie.

L'*Oreste* fait un contraste étrange avec *Iphigénie en Tauride*. Il fut représenté en 408 (ol. 92ᵉ, 4), et n'est, par conséquent, séparé du drame que par un court intervalle. Les grammairiens anciens font la remarque que la pièce produisait une grande impression sur la scène, mais qu'elle valait moins que toutes les autres, sous le rapport des caractères, puisque tous les personnages, à l'exception de Pylade, étaient mauvais[1]. Ils ajoutent que la catastrophe frisait le comique. Euripide semble s'être particulièrement appliqué ici à représenter un chaos confus de passions égoïstes dans lequel il n'y a pas d'issue possible. D'après une sentence du tribunal argien, Oreste va être mis à mort pour son parricide; Ménélas, dans lequel il a placé son espoir, l'abandonne par lâcheté et intérêt. Furieux, Oreste veut encore, avant sa mort, se venger sur l'auteur de tous ces malheurs, Hélène, qui se tient cachée dans la maison, parce qu'elle a peur des Argiens. Comme elle disparaît miraculeusement dans les airs, il menace de mort sa fille Hermione, à moins que Ménélas ne lui pardonne et ne la sauve. C'est alors qu'apparaît Apollon, qui lui ordonne de prendre pour épouse cette jeune fille même, contre laquelle il vient de brandir le glaive, et lui annonce qu'il sera délivré de la malédiction du parricide. Le nœud se trouve ainsi extérieurement dénoué ou plutôt tranché, sans qu'on ait tenté ou seulement indiqué un dénoûment des complications intimes, des questions morales que soulève la tragédie, un épurement des passions par elles-mêmes, qui était cependant le but de la tragédie dans le vrai sens du mot. Tout au contraire, un drame de ce genre n'offre que le spectacle d'une confusion désolante de tous les efforts et de tous les rapports humains.

[1] Les anciens ont appelé en même temps l'attention sur les allusions aux événements contemporains : le caractère de Ménélas exprimait, d'après eux, ce qu'il y avait d'équivoque et d'hésitant dans la conduite que tenait Sparte en ce moment. V. les scholies des v. 371, 772, 903.

Les *Phéniciennes* ne sont pas de beaucoup postérieures à l'*Oreste*. C'est, d'après un témoignage certain, une des dernières pièces qu'Euripide a fait jouer à Athènes ; elle est, sans contredit, une des premières, quant à sa valeur [1]. Du reste, il en est de même de toutes les pièces de la vieillesse d'Euripide : il faudrait bien aiguiser ses regards pour y découvrir des traces de débilité et de décadence. On dirait qu'en général ces maux effleuraient à peine les poètes de l'antiquité. Les *Phéniciennes* ont de grandes beautés, telles que la superbe scène du commencement, où Antigone, avec son vieux serviteur, passe en revue, du haut de la tour du palais, l'armée des sept héros, et l'entrée de Polynice dans Thèbes ennemie. De même l'épisode avec Ménœcée, si ce n'était une simple répétition des scènes des *Héraclides*, qui se rapportent à Macaria. D'ailleurs Euripide a un peu abusé du motif du dévouement spontané, afin de produire des émotions violentes. Malgré toutes les beautés de détail et malgré toute la richesse du sujet, qui comprend encore, outre la fin des frères ennemis, l'expulsion d'Œdipe et la double résolution héroïque d'Antigone d'ensevelir son frère et d'accompagner son père aveugle et repoussé [2], c'est encore l'unité et l'harmonie bienfaisante de l'impression totale qui fait défaut ; car ces beautés supérieures ne sauraient exister sans une grande

[1] Schol. des *Grenouilles* d'Aristophane, 53.

[2] On ne voit pas trop comment Antigone peut exécuter les deux choses à la fois.

idée, conçue dans les profondeurs de l'âme, mûrie par la chaleur du sentiment.

Trois pièces, dont nous possédons encore deux, n'ont été portées sur la scène qu'après la mort du poète par Euripide le Jeune, fils ou, ce qui est plus vraisemblable, neveu du célèbre tragique. Ces drames, l'*Iphigénie en Aulide*, *Alcméon,* qui est perdu [1], et les *Bacchantes*, furent représentés comme des pièces nouvelles aux grandes Dionysiaques. Autant qu'il est possible de le conjecturer, Euripide avait encore achevé lui-même la dernière de ces tragédies, pour la faire représenter non à Athènes, mais en Macédoine. On sait qu'Euripide séjourna, pendant les dernières années de sa vie, alors que le peuple athénien souffrait déjà cruellement sous le fardeau de la guerre du Péloponèse, auprès du roi Archélaos de Macédoine qui, sans être un caractère bien noble et bien moral, s'efforçait cependant, en souverain habile, de civiliser son pays, et qui avait assemblé autour de lui un cercle considérable de poètes et de musiciens grecs. C'est là que, selon la tradition généralement adoptée de l'antiquité, Euripide trouva la mort et fut enseveli. Le culte bachique régnait en Macédoine, surtout en Piérie, au pied de l'Olympe, où devait errer plus tard Olympias, la mère d'Alexandre, avec les Mimallones et les Clodones. Il est possible qu'Archélaos y ait célébré, en honneur

[1] Il s'agit de l'*Ἀλκμαίων διὰ Κορίνθου* ; car Euripide avait donné l'*Ἀλκμαίων διὰ Ψωφῖδος* en même temps que l'*Alceste*.

de Bacchus, des fêtes accompagnées de jeux dramatiques[1]. C'est là que les *Bacchantes* furent données pour la première fois : c'est au moins ce qu'indiquent les paroles du chœur[2] : « Piérie bienheureuse, Dionysos t'honore, et il viendra pour danser dans ton sein avec une allégresse bachique ; il conduira ses Ménades sur l'Axios au courant rapide et sur le Lydias, qui répand la prospérité. » Euripide n'aurait certainement pas tant vanté ces rivières, si entre elles n'avait été située Pella, la résidence des rois macédoniens, d'où la cour royale pouvait être venue en Piérie pour y assister aux jeux dramatiques.

Les *Bacchantes*, qui développent le mythe de Penthée, cruellement puni de sa tentative de défendre au culte de Dionysos l'entrée à Thèbes, et qui nous donnent du caractère passionné et extatique de ce culte un tableau plus vivant et plus complet qu'aucun autre ouvrage de l'antiquité, les *Bacchantes* fournissent en même temps des révélations très curieuses au sujet des idées d'Euripide sur les choses divines dans les dernières années de sa vie. Il y paraît, pour ainsi dire, converti à la croyance positive ou, plutôt, il semble convaincu que les arguties des hommes ne doivent point s'exercer sur la religion, qu'aucune intelligence ne saurait détruire les traditions des aïeux, aussi anciennes

[1] Il faisait également célébrer des concours dramatiques à Dion en Piérie en honneur de Zeus et des Muses. V. Diod. de Sicile ; liv. XVII, et Wesseling, sur le liv. XVI, 56.

[2] V. 566.

que le temps ; que la sagesse qui attaque la religion est une mauvaise sagesse[1], etc. Ces doctrines sont développées avec une insistance toute particulière dans les discours des vieillards Cadmos et Tirésias, et elles forment comme la base de toute la composition dramatique. Et pourtant, dans cette même pièce, Euripide — tant il est incertain dans ces choses — se donne beaucoup de peine pour expliquer et pour écarter, en l'expliquant, le mythe choquant de Bacchus sorti de la cuisse de Jupiter. Rien de plus glacial que cette interprétation au moyen d'un mot prétendu malentendu[2].

Il en est tout autrement de l'*Iphigénie en Aulide*, qui évidemment n'est pas sortie des mains du poète dans une forme aussi complète que celle des *Bacchantes*. Dans ses parties authentiques et primitives, *Iphigénie* est une des meilleures pièces d'Euripide ; et on serait presque tenté, par la grande pensée qu'elle développe, de la placer sur le même rang que les ouvrages de la meilleure époque, tels que l'*Hécube* ou la *Médée*. Souvent, telle est l'idée morale de la pièce, dans le dédale des complications qu'ont fait naître et que viennent aggraver sans cesse les passions et les efforts des puissants de la terre, une âme pure et virginale, une grande âme, comme celle de la noble Iphigénie, sait trouver une issue qui semblerait fermée à tous. Euripide

[1] V. v. 210. Οὐδὲν σοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν et les suivants. — V. 1257, Μὴ σοφοῖς χαίρειν κακοῖς.

[2] Par la confusion de μηρός avec ὅμηρος, v. 292.

s'est servi de tous les moyens en son pouvoir pour entretenir constamment et pour tenir en suspens la curiosité des spectateurs : les efforts infructueux d'Agamemnon pour sauver son enfant, puis l'attendrissement tardif de Ménélas, l'offre fière et courageuse d'Achille, qui voudrait arracher à la mort et défendre contre l'armée entière celle qui lui est destinée comme fiancée, tout concourt à faire de la libre résolution d'Iphigénie le dénoùment naturel d'un nœud très compliqué. C'est elle en effet qui dénoue ce que d'habitude, chez Euripide, les dieux seuls sont en état de le dénouer, tout contribue à entourer la jeune fille de l'auréole d'une action sublime et presque divine. Malheureusement cet ouvrage si admirable est défiguré par une quantité de passages interpolés, très fades et pauvres dans la forme comme dans le fond[1]. Nous ignorons si nous jugeons trop sévèrement Euripide le Jeune, en les considérant comme des additions par lesquelles il aurait voulu compléter la pièce avant la représentation ; car cela ferait supposer qu'après la mort des grands tragiques la poésie était tombée bien rapidement dans une décadence complète. Il est d'autant plus difficile de répondre à la question, qu'il y avait dans l'antiquité un autre épilogue d'*Iphigénie*, tout différent

[1] De ce nombre sont sans doute la parodos du chœur en grande partie et l'épilogue. Cf. H. Bartsch., *de Euripid. Iphig. Aul.*, Vratisl., 1837 (dont Ed. Müller a rendu compte dans la *Zeitschr. für Alterthumsw.*, 1838, n. 23), et Zirndorfer, *de Euripid. Iphig. Aul.* Marburg., 1838.

de celui que nous possédons[1]. Il est très possible, il est même probable que ce fut là l'épilogue ajouté par Euripide le Jeune, tandis que d'autres copies ne transmettaient que les parties authentiques de la pièce, complétées plus tard, à une époque de décadence poétique, de la manière que nous connaissons.

Il n'a pas été nécessaire, vu la quantité et la variété des drames d'Euripide qui nous sont restés, de prendre en considération les pièces perdues, en étudiant le poète. Et cependant, les agressives critiques d'Aristophane, ainsi que d'autres renseignements de l'antiquité, font supposer qu'il y a eu un grand nombre de ces pièces où les défauts du poète ressortaient d'une façon plus criante encore ; son goût pour la mise en scène, par exemple, et son habitude d'attendrir par le spectacle de la misère en haillons, se trahissaient surtout dans son héros mendiant *Télèphe*[2] ; ses tours de force et ses effets de parade se rencontraient surtout dans les parties lyriques de l'*Andromède* ; enfin sa façon de raisonner en philosophe « éclairé » dans la *Sage Mélanippe*. Quant à des spéculations sur la nature et l'âme humaine, le *Chrysippe* notamment et le

[1] D'après le passage si discuté d'Élien, *Hist. anim.*, VII, 39.

[2] Euripide changea, après coup, beaucoup de choses à ce drame : nullement toutefois à cause des railleries des *Grenouilles* d'Aristophane, comme on pourrait le croire d'après Eustathe (*ad Iliad.*, XVI, v. 1084) : car tout le monde sait qu'elles parurent après sa mort. Euripide aimait à remanier ses pièces, comme nous le savons par l'*Hippolyte*. Dans la première pièce de ce nom, Phèdre avait un caractère bien plus licencieux.

Pirithoüs en abondaient ; *Sisyphe* était rempli de raisonnements sophistiques sur l'origine des religions. Il est vrai que d'autres attribuent, peut-être avec plus de fondement, les deux dernières pièces à Critias, le célèbre homme d'État qu'avaient formé Socrate et les sophistes[1].

La prédilection des dernières époques de l'antiquité pour Euripide nous a valu aussi la conservation d'un de ses drames satiriques, quoiqu'il ne se fût pas beaucoup distingué dans ce genre. Le *Cyclope* est intéressant comme un exemple de ce genre de poésie pour lequel la fable de Polyphème semble comme créée exprès ; mais il manque de ce génie d'invention hardie que nous serions en droit d'attendre d'un drame satirique d'Eschyle.

Euripide mourut vraisemblablement en 407 (ol, 93e, 2), quoique les anciens donnent aussi l'année suivante. Sophocle s'associa au deuil de tous les Athéniens et conduisit ses acteurs, sans couronnes, au concours tragique. Cela dut avoir lieu aux jeux dramatiques de l'hiver de 407 à 406 : Sophocle

[1] Nous avons complètement passé sous silence *Rhésos*. Quoiqu'il y eût un *Rhésos* d'Euripide, qu'Attius paraît avoir imité dans la *Nyctégersie*, celui qui est conservé ne porte point le caractère euripidique, et même, comme imitation, il suit plutôt Eschyle et Sophocle qu'Euripide. Il appartient probablement à la tragédie athénienne nouvelle, à l'école de Philoclès peut-être; car le vers 944 ne permet pas de douter de sa provenance d'Athènes. La scène de l'entrée de Pâris, au moment où Diomède et Ulysse quittent le théâtre, pendant qu'Athéné reste présente, exige quatre acteurs, ce qui peut également servir d'argument pour prouver que la pièce appartient à une époque postérieure à Euripide.

mourut peu après, vers le printemps de 406 (ol. 93e,2), s'il est permis d'ajouter foi aux auteurs anciens qui rattachent sa mort à la fête des Libations.

CHAPITRE XXVI

LES AUTRES TRAGIQUES

Nous pouvons nous estimer heureux de posséder encore, dans le genre de la tragédie, les œuvres capitales des poètes que leurs contemporains, que l'antiquité entière, avec une unanimité complète, considérèrent comme les principaux poètes du genre, comme des héros de la scène tragique. Eschyle, Sophocle, Euripide, sont les noms qui reviennent toujours sous la plume des anciens quand il est question de l'apogée qu'atteignit la tragédie à Athènes. L'État lui-même les distinguait par les mesures qu'il prit pour conserver leurs œuvres pures et intactes et pour les protéger contre les défigurations arbitraires des acteurs[1]. Bientôt elles furent plus lues encore qu'écoutées au théâtre et passèrent pour ainsi dire, dans la chair et le sang de l'antiquité.

Il y a cependant un grand nombre de leurs contemporains parmi les tragiques qu'il ne faut nul-

[1] C'est là le but du pséphisme (du décret) de Lycurgue.

lement se représenter comme des poètes insignifiants ; car ils se maintenaient sur la scène à côté des maîtres, et remportèrent assez souvent même des couronnes tragiques. Toutefois, quoique certaines de leurs productions puissent avoir été assez heureuses et assez réussies pour mériter l'approbation complète du public, le caractère de ces poètes, pris chacun dans la totalité de ses œuvres ne doit pas avoir eu cette profondeur, leur esprit doit avoir manqué de cette vigoureuse originalité qui sont les signes distinctifs des trois grands tragiques. S'il n'en était ainsi, leurs ouvrages auraient conservé une plus grande autorité chez la postérité, et auraient été lus davantage.

Un des plus anciens de ces poètes de second ordre fut Néophron de Sicyone, s'il est vrai que la *Médée* d'Euripide fut imitée en partie d'une de ses pièces [1]. Il faut le distinguer d'un Néophron plus jeune du temps d'Alexandre.

Ion de Chios vécut à Athènes au temps d'Eschyle et de Cimon, dont il parle dans un de ses fragments. Ce fut un écrivain tout à fait encyclopédique et, chose rare dans l'antiquité, aussi distingué comme prosateur que comme poète. Il écrivit une histoire dans le dialecte et le style d'Hérodote ; il composa des élégies [2] et des poésies lyriques de divers genres. Quant à la scène tragi-

[1] V. la didascalie de la *Médée* d'Euripide, où il faut probablement changer γενναιοφρόνως διασκευάσας en τὸν Νεόφρονος, et Diogène Laërce, II, 134.

[2] V. ch. x,

que, il ne l'aborda qu'après la mort d'Eschyle, dans la 82e olympiade, et il paraît qu'il s'efforça d'y remplir la place du grand poète. Les sujets de ses drames étaient en grande partie puisés dans Homère. Ils furent sans doute réunis en trilogies comme ceux d'Eschyle ; mais les restes en sont trop peu importants [1] pour permettre de déterminer le plan et la cohérence de ces compositions trilogiques. Correctes et soignées dans l'exécution, ces productions manquaient de cet essor élevé qui caractérise et trahit aussitôt le poète de génie [2].

Aristarque débuta en 454 (ol. 81e, 2). Il fut le premier, comme nous l'avons vu plus haut [3] à représenter des tragédies assez étendues, de la mesure de celles de Sophocle et d'Euripide. Quelques-unes de ses pièces, son *Achille* surtout, ont obtenu une célébrité tardive, grâce aux imitations d'Ennius.

Achéos d'Érétrie donna à Athènes, vers la 83e olympiade, un grand nombre de drames dont un seul obtint le prix. Il paraît y avoir eu quelque chose d'artificiel dans sa manière. Les fragments de ses pièces [4] contiennent des traces nombreuses d'une mythologie étrange, et on disait de son style qu'il se perdait souvent dans la recherche et l'obs-

[1] *Ionis Chii fragmenta* collegit Car. Nieberding. Lips. 1836.

[2] Longin, περὶ ὕψους, 33.

[3] V. chap. xxi.

[4] *Achaei Eretriensis fragmenta*, coll. Urlichs, Bonnæ, 1834. *De Aethone satyr. Achaei Eretr.* scrips. E. Müller. Ratibor, 1837.

curité. On comprend bien cependant, malgré ou plutôt à cause de ces qualités même, que plusieurs critiques de l'antiquité aient pu le considérer comme le premier des poètes de drames satiriques après Eschyle. Les inventions de ce genre ne pouvaient souvent se passer de certaines combinaisons bizarres, et l'expression était forcément parfois d'un sel un peu cherché [1].

Carcinos forme, avec ses fils, une famille tragique que nous connaissons par les railleries d'Aristophane. Le père était poète tragique, et les fils jouèrent, dans les pièces de leur père, le rôle de danseurs du chœur. Un seul d'entre eux, Xénoclès, se voua également à la carrière poétique. Autant que l'on peut deviner, d'après quelques allusions, père et fils avaient une certaine dureté archaïque dans leur système poétique. Xénoclès, cependant, l'emporta par sa tétralogie (composée d'un *Œdipe*, d'un *Lycaon*, de *Bacchantes* et d'un drame satirique *Athamas*), sur Euripide, qui lui opposa la trilogie dont les *Troyennes* faisaient partie. Il faut distinguer de Carcinos, l'Athénien, un tragique plus jeune du même nom, qui était d'Agrigente.

Un esprit très original fut Agathon, qui débuta par une tragédie en 416 (ol. 90e, 4), jeune homme encore, et qui passa les années de sa maturité auprès d'Archélaos, en Macédoine. Il y mourut vers 400 (ol. 94e, 4). Son caractère bizarre fournit à Aristophane, surtout dans les *Thesmophoriazuses*, et à Platon, dans le *Banquet*, l'occa-

sion de portraits où l'on croit voir l'homme tout entier en chair et en os. D'une nature physique et morale à la fois tendre et délicate, il s'abandonnait complètement à cette disposition, et mettait une sorte de coquetterie à traiter tout avec une certaine grâce doucereuse. Le lyrisme de ses tragédies était un jeu gracieux, où se mélangeaient les pensées agréables et les images flatteuses. Il ne saisissait pas profondément les âmes. C'est en ce sens qu'Agathon s'était approprié les procédés nouveaux par lesquels les sophistes, Gorgias en particulier, attiraient alors à un si haut degré le public athénien. Il emprunta à Gorgias la manière piquante de jouer avec les pensées, qui procure à l'auditeur l'illusion de se croire enrichi d'idées nouvelles [1]. Il ornait son style d'antithèses et de parithèses (*antitheta* et *parisa*) qui donnaient à la construction une certaine régularité symétrique, éminemment agréable au goût qui régnait. Malgré tout, il serait d'un grand prix pour nous de posséder un drame aussi original que doit l'avoir été la *Fleur* d'Agathon.

Plus molle encore était la poésie d'un autre poète que Cratinos le comique désigne seulement en l'appelant le fils de Cléomaque [2]. « L'archonte,

[1] Comme dans l'exemple cité par Aristote (*Rhetor.*, II, xxiv, 10) : « Ce que l'on peut appeler vraisemblable, c'est qu'il y a beaucoup de choses dans la vie humaine qui sont peu vraisemblables. » Cf. R. Reichardt, *De Agathonis poetæ tragici vita et poesi.* Ratibor, 1855.

[2] D'après ce passage très difficile d'Athénée (XIV. 638), où,

dit-il, l'avait préféré à Sophocle et avait accordé un chœur tragique à ce fils de Cléomaque, qui n'était pas digne de fournir des chants à un chœur de la fête larmoyante et voluptueuse des Adonies, vraies fêtes de femmes. » Il compare à de voluptueuses Lydiennes, toujours prêtes à tous les services de prostitution, son chœur qui exprimait, dans de molles mélodies lydiennes, des sentiments et des pensées analogues à ces mélodies. Il paraît que ce même poète, qui s'appelait probablement Cléomène, composait aussi des chants amoureux en forme lyrique et en transportait le caractère à la poésie tragique.

Vers ce temps il y eut une grande affluence de poètes à la scène tragique ; mais ce fait ne permet nullement de conclure à un progrès dans l'art de la poésie tragique. Aristophane parle de milliers de « gamins » qui composent des tragédies et qui sont encore bien plus bavards qu'Euripide : leurs poèmes, il les appelle « les nitées d'hirondelles, » en comparant leur poésie mesquine, insignifiante et feuilletonniste au gazouillement des hirondelles [1]. La plupart du temps, d'ailleurs, ces ama-

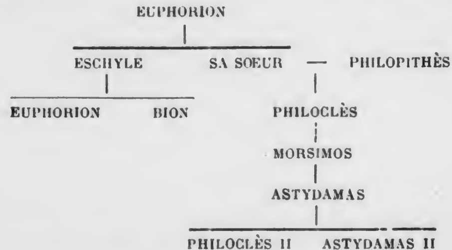
après ὁ Κλεομάχου, il faudra écrire aussi τῷ Κλεομάχου ; le contraire serait moins vraisemblable. Ce poète ne peut guère être Gnésippe, qu'Athénée vient d'appeler expressément « poète de chansonnettes plaisantes. » En tous les cas, il faut, avec Casaubon, supposer une lacune avant σκώπτει et il est probable que, dans ce passage perdu, Cléomène, étroitement uni avec Gnésippe, était indiqué plus nettement.

[1] Aristoph., *Grenouilles*. 89 et suiv. : χελιδόνων μουσεῖα. Le vrai sens de μουσεῖα serait *bois consacré aux Muses*.

teurs, ces dilettantes de poésies se contentaient de la satisfaction de s'être montrés une fois comme poètes tragiques devant le peuple. Composer des tragédies était une affaire si commune et si populaire, que l'on rencontre parmi les poètes dramatiques les hommes des carrières et des tendances d'esprit les plus diverses. Critias, par exemple, l'homme d'État oligarchique, et Denys l'Ancien, tyran de Syracuse, qui vint souvent à Athènes disputer le prix et eut le plaisir, peu de temps avant sa mort, d'être couronné dans le concours. Ces hommes se servaient de la tragédie, à la manière d'Euripide, pour porter devant le public, d'une façon qui ne fût pas suspecte, des raisonnements sur l'État et sur d'autres intérêts sociaux. Dans le *Sisyphe*, attribué avec plus de vraisemblance à Critias qu'à Euripide, on développait la mauvaise doctrine des sophistes, que la religion était une invention des politiques d'autrefois pour suppléer à la contrainte des lois par la crainte des dieux. De Denys, nous savons qu'il écrivit contre les idées de Platon sur l'État un drame qu'il appelait tragédie, mais qui avait plutôt le caractère d'une comédie. Platon aussi, on le sait, avait composé dans sa jeunesse une tétralogie tragique qu'il sacrifia toutefois à Vulcain quand il se convainquit que la poésie dramatique n'était pas sa vocation. Par contre, parmi les hommes du parti contraire, Mélétos, l'accusateur de Socrate, n'était point philosophe, mais poète tragique de profession ; et il combattait le grand sage dans l'intérêt des poètes de son temps.

Ce qui contribua le plus à conserver la poésie tragique après la mort des grands maîtres, ce furent les familles de ces poètes eux-mêmes. La poésie dramatique n'étant pas seulement une vocation intérieure, mais encore une affaire matérielle chez les principaux poètes, qui s'occupaient tous les ans de la direction des chœurs tragiques, il n'est pas étonnant que cette affaire se transmît, par hérédité, comme d'autres métiers, au fils et au petit-fils. A Eschyle se rattache une succession de tragiques très nombreuse et qui prospéra pendant plusieurs générations [1]. Son fils Euphorion faisait représenter des pièces de son père qui n'avaient pas encore été jouées, ou donnait de ses

[1] Pour mieux faire saisir ces rapports de parenté, voici un arbre généalogique de toute la famille composé d'après Boeckh, *Trag. græcæ princ.*, p. 32, et Clinton, *Fast. Hellen.*, p. XXXVI, ed. Krüger.



Bion, d'après Suidas, fut également tragique, Philoclès doit avoir été célèbre dès avant la guerre du Péloponèse, puisque son fils Morsimos est déjà raillé pour ses tragédies dans les *Chevaliers* d'Aristophane (ol, 88e, 4, 424) et dans la *Paix* (ol. 90e, 1, 419), et qu'Astydamas donna déjà une tragédie en 398 (ol. 95e, 2).

propres drames, par lesquels il l'emporta, dans le concours tragique, sur Sophocle et Euripide eux-mêmes. Philoclès également, le neveu d'Eschyle, gagna le prix sur l'*OEdipe roi* de Sophocle, tragédie que nous déclarerions invincible. Philoclès dut encore avoir beaucoup de la manière de son oncle. Sa tétralogie *Pandionide* déroulait les destinées de Procné et de Philomèle dans une série cohérente de drames, tout à fait d'après le modèle d'Eschyle. Le fait qu'on lui reproche, une certaine « amertume [1], » peut également avoir été la conséquence de son imitation du style sévère des tragiques anciens. Morsimos, fils de Philoclès, paraît avoir fait peu d'honneur à la famille ; mais elle acquit un nouveau lustre après la guerre du Péloponèse, par Astydamas, qui composa deux cent quarante pièces et remporta quinze victoires. On voit par ces chiffres, qu'à cette époque il fournit à peu près tous les ans, aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, de nouvelles tétralogies au public attique, et qu'en moyenne il gagnait une fois sur quatre concours [2].

[1] Πικρία. Scholie des *Oiseaux* d'Aristophane, v. 284. Suidas, au mot Φιλοκλῆς. Il en reçut le surnom Ἁλμίων et χολή, lie de sel et bile.

[2] Le peuple athénien l'honora, lui le premier de la famille d'Eschyle, d'une statue d'airain (Ἀστυδάμαντα πρῶτον τῶν περὶ Αἰσχύλον ἐτίμησαν εἰκόνι χαλκῇ), ce que Diogène cite comme un exemple de distribution injuste des honneurs, à tort peut-être ; car Astydamas vécut à l'époque où l'usage des statues d'honneur ne venait que de naître. Les statues des poètes anciens que l'on montrait plus tard à Athènes ne fu-

Dans la famille de Sophocle, Iophon fut déjà, du vivant de son père, considéré comme poète tragique. Aristophane voit en lui, après la mort des deux maîtres, l'unique soutien de la scène tragique. Toutefois, nous ignorons quelle fut la réponse du temps à la question du comique qui se demandait si Iophon serait en état, sans Sophocle, qui l'avait guidé et conseillé jusque-là, de faire aussi bien qu'auparavant. Quelques années après, Sophocle le Jeune, le petit-fils du grand maître, débuta d'abord avec le legs de drames non représentés qu'il tenait de son aïeul, pour donner ensuite ses propres pièces. Comme il gagna douze prix, il doit avoir été un des poètes les plus féconds du temps, sans doute le rival le plus redoutable d'Astydamas l'Eschyléide.

Il y avait aussi un Euripide le Jeune, qui brilla à côté de ces descendants des deux autres tragiques. Il est, avec son oncle, absolument dans la même relation où se trouvent Euphorion avec Eschyle, Sophocle le petit-fils avec son aïeul : il porte sur la scène des pièces de son célèbre homonyme, et s'essaye ensuite dans des productions originales.

A côté de ces successeurs des grands tragiques, nous rencontrons quelques autres individualités chez lesquelles les tendances de l'époque, qui ne sont certainement pas restées sans exercer de

rent érigées qu'après coup. On a altéré et suspecté à tort ce passage de Diogène. (Diog. Laërce, II, 5, 53).

l'influence sur le talent des maîtres, se laissent étudier avec plus de certitude. La poésie tragique ne paraît plus indépendante chez ces auteurs, obéissant à ses propres lois et réalisant son propre idéal : elle s'inspire de l'esprit qui s'était développé dans d'autres genres littéraires. Ce sont surtout la poésie lyrique et la rhétorique du temps qui eurent une grande influence sur la tragédie de cette époque.

Nous essayerons plus loin (ch. XXX) de caractériser la poésie lyrique de cette période, où le style et la versification qui autrefois avaient été simplement les moyens de manifester des idées et des sentiments, gagnent une valeur exagérée et deviennent le but même de tous les efforts du poète. Le fonds est relégué sur le second plan, s'il n'est complètement sacrifié. Visant à l'effet, courant après des charmes isolés, on perd l'ensemble de vue. La richesse de la palette cache mal le défaut d'harmonie : on s'étudie à chatouiller les sens, au lieu de chercher à élever l'âme et à ennoblir les sentiments.

Combien Chérémon, qui fleurit vers la 100e olymp. (380), était rempli de l'esprit de cette poésie lyrique, on le voit par tout ce qu'on nous dit de lui. Les poètes dithyrambiques d'alors passaient rapidement, dans leurs chants, d'un genre de ton et de rhythme à un autre, et sacrifiaient l'unité du caractère à la recherche d'une variété pittoresque dans l'expression. Chérémon y allait plus loin que tous les autres. Dans son *Centaure*,

s'il faut en croire Aristote, il mêlait toutes les mesures, ce qui suppose une manière presque lyrique de traiter le sujet [1]. Ses drames abondaient en descriptions qui n'avaient aucun rapport avec le sujet, — licence inconnue aux anciens tragiques — et qui n'éclairaient pas d'une lumière plus vive la situation, les relations, ou l'action d'un personnage. Elles n'étaient motivées que par le goût du poète pour la peinture détaillée des objets qui pussent flatter les sens. Aucun tragique ne fut aussi riche que Chérémon en tableaux exquis de la beauté féminine, sujet dans lequel la muse des grands tragiques est très réservée et très chaste ; et personne n'excellait comme lui à peindre toute la variété de couleurs et de parfums des fleurs [2]. La tragédie cesse de la sorte d'être un véritable drame où tout vise à motiver et à développer des actions, où tout aboutit à des actes de la volonté humaine. C'est pourquoi Aristote nomme ce Chérémon, en même temps que le poète dithyrambique Licymnios, des « auteurs à lire, » et ajoute, sur Chérémon en particulier, qu'il est exact, c'est-à-dire net, soigné dans le détail comme un véritable écrivain qui n'a en vue que le plaisir qu'il doit procurer aux lecteurs [3].

[1] Aristote (*Poétique*), l'appelle une *μικτὴ ῥαψῳδία* : il doit donc y avoir eu un fonds épique. Chez Athénée (XIII, p. 608) il est appelé un *δρᾶμα πολύμετρον*.

[2] H. Bartsch, *De Chæremone poeta tragico*. Mog., 1843, et Fr. G. Wagner, *Poet. trag. gr. Fragm.* Vol. III, p. 127-157. E. M.

[3] Ἀναγνωστικοί, Aristote, *Rhétorique*, III, 12, p. 71. (V., sur ces anagnostiques, Welcker, *die griech. Trag.* III, 1082. K. H.)

La rhétorique, cependant, agit encore plus puissamment que la poésie lyrique sur cette tragédie tardive : j'appelle rhétorique l'art de la parole, enseigné et cultivé dans l'école. La poésie dramatique et l'éloquence se trouvent si rapprochées dès leurs origines, que souvent elles semblent se tendre la main par-dessus l'abîme qui sépare la prose de la poésie. L'éloquence se propose de déterminer par la parole les convictions et la volonté des autres hommes ; la poésie dramatique fait déterminer les actions de ses personnages par le développement de leurs propres pensées ou de celles des autres, exprimées en paroles. L'habitude des Athéniens d'entendre des discours publics en justice et dans l'assemblée populaire, et leur passion pour ces discours faisaient que la tragédie, dès son époque classique, contenait une plus grande proportion de harangues et de plaidoyers que cela n'eût été le cas avec une autre organisation de la vie publique. Peu à peu, cependant, cet élément se développe de plus en plus, et dépasse la juste mesure, comme on le voit déjà par Euripide, et plus encore par ses successeurs. Cette disproportion consiste en ce que les discours, qui devraient être un moyen de motiver les changements dans la pensée et les dispositions des acteurs, et d'amener la conviction et la résolution, deviennent maintenant une chose capitale en eux-

mêmes, et en ce que l'on arrange à dessein les situations, de manière à donner occasion de déployer avec grand effet des tours d'escrime oratoire. Comme naturellement le but pratique de la vie réelle leur fait défaut, et qu'il dépend complètement du poète de poser les points en litige comme bon lui semble, on comprend aisément que cette éloquence tragique a surtout étalé un grand luxe de formes artificielles dont la réalité passait volontiers parce qu'elles lui étaient inutiles. Évidemment elle se rapprochait plutôt de la manière des sophistes, traitant l'éloquence comme une science qu'on apprend à l'école, qu'elle ne ressemblait à la parole d'un Démosthène, tout rempli des grands événements de son temps et élevé au-dessus de tous les artifices de l'école.

Théodectès de Phasélie, le plus grand poète de ce genre, vécut vers la 106e olympiade (356), au temps de Philippe de Macédoine. Ses études étaient, il est vrai, de nature philosophique; mais elles étaient surtout oratoires. Il fut un des élèves d'Isocrate, dont un fils, du nom d'Apharée, passa également de l'école du rhéteur à la scène tragique. Il ne renonça d'ailleurs jamais à ces études, et resta à la fois tragique et orateur. A la brillante fête funèbre que la reine de Carie, Artémise, donna à son époux Mausole, pleuré avec tant d'ostentation (ol. 106e, 4, 353), Théodectès débita, en concurrence avec Théopompe et d'autres orateurs du temps, un panégyrique en honneur du mort, et donna en même temps une tragédie intitulée

Mausole, dont il prit sans doute le sujet dans les traditions légendaires ou dans l'histoire ancienne de la Carie, tout en ayant en vue l'illustration du souverain du même nom qui venait de mourir [1]. Le talent de Théodectès répondait si bien au goût du temps que, dans treize concours, il resta vainqueur huit fois [2]. Aristote lui-même, ami et, d'après quelques-uns, maître de Théodectès, se servait de ses tragédies pour y puiser des exemples d'artifices oratoires. Dans son *Oreste*, par exemple, Théodectès faisait soutenir par le meurtrier de Clytemnestre, deux points : d'abord que la femme qui tue son mari doit mourir, et puis que le fils doit venger son père ; le troisième point, que le fils a partant le droit de tuer sa mère, il le passait sous silence avec une adresse toute sophistique. Dans son *Lyncée*, Danaos et Lyncée discutaient devant un tribunal des Argiens. Le premier avait découvert le mariage secret de l'Égyptiade avec sa fille et l'amenait captif devant le tribunal pour le faire exécuter ; mais par un effet inattendu Lyncée avait le dessus devant les juges, et Danaos était condamné à mort. Des discours habiles avec des arguments captieux, des scènes de reconnaissance ingénieusement ame-

[1] De même que l'*Archélaos* d'Euripide était certainement composé pour le roi Archélaos de Macédoine. Le nom de Mausole est ancien en Carie. V. Hérodote, V, 118.

[2] D'après l'épigramme dans Étienne de Byzance, au mot Φασηλίς. D'après Suidas il composa cinquante drames. Si ce compte est exact, il lutta onze fois avec des tétralogies et deux fois avec de simples trilogies.

nées, des thèses paradoxales soutenues d'une façon spécieuse, tels étaient, on le voit par la *Rhétorique* et la *Poétique* d'Aristote, les points principaux des tragédies de cette époque, lesquelles se mouvaient dans un cercle étroit de fables qui fournissaient une matière toujours renouvelée à l'habileté sophistique, et dont le langage se rapprochait de plus en plus de la prose, parce qu'un ton poétique un peu élevé n'aurait plus du tout convenu à ce raisonnement raffiné et spécieux de leurs discours [1].

CHAPITRE XXVII

LA COMÉDIE

Après avoir suivi le genre dramatique de la tragédie, dans son développement et sa dégénérescence, jusqu'à la limite où la poésie cesse presque d'être de la poésie, remontons par la pensée à son

[1] On le voit par la *Rhétorique* d'Aristote, III, I, 9 (Cf. *Poétique*, 6). Le Cléophon qu'Aristote mentionne souvent pour dire que ses personnages étaient tout à fait peints d'après la vie ordinaire, appartient probablement aussi au temps de Théodectès. — Cf. en général W. C. Kayser, *Hist. crit. tragic. græc*, Göttingue, 1845; et F. G. Welcker, *Die griech. Tragœdien*, III, 1069-1082. Les tragédies de Sénèque permettent mieux que toute explication abstraite, de se faire une idée du genre de ces derniers tragiques. K. H.)

origine, et voyons comment sa sœur, la comédie, tirant sa nourriture du même sol, mûrie et vivifiée par la chaleur de la même atmosphère, poussa cependant des rameaux et des fruits d'une nature si différente.

Le contraste entre la tragédie et la comédie ne s'est pas produit seulement en même temps que ces deux genres dramatiques : il est aussi ancien que la poésie elle-même. A côté de ce qui est grand et noble, le vulgaire et le mal devaient forcément paraître, ne fût-ce que pour mieux faire ressortir les côtés élevés de l'humanité. On peut même le dire : au fur et à mesure que l'esprit nourrissait et cultivait davantage les idées d'une ordonnance, d'une beauté et d'une puissance plus grandes que celles qui paraissent momentanément dans le monde et dans la vie humaine, il devenait aussi plus susceptible et plus habile à saisir, dans toute leur étendue et dans toute leur nature même, les travers et les faiblesses, à en toucher le fond et comme le point intime. En soi, sans doute, le mal et le faux ne sont pas sujets de poésie, mais, dès qu'un esprit, tout rempli du beau et du bien, s'en empare, ils obtiennent eux-mêmes une place dans le monde du beau : ils deviennent poétiques.

C'est une des conditions de l'existence limitée et servile de l'humanité que cette direction d'esprit ait toujours affaire à la réalité toute nue, tandis que l'idéalisme se construit, de par son pouvoir libre et créateur, son royaume imaginaire à lui.

La vie réelle a été de tout temps une matière abondante pour l'art comique ; et quoique la poésie se soit souvent servie dans cette intention de figures fictives et d'une forme que la réalité ne connaît pas, elle vise cependant toujours, par ces figures mêmes, des phénomènes, des situations, des hommes et des catégories d'hommes qui sont réels. On n'invente pas ce qui est mal et ce qui est faux : l'intention s'applique seulement à les mettre au jour dans toute leur vérité.

Un des moyens principaux de l'art comique est l'esprit de saillie dont nous croyons bien définir la vraie nature en disant qu'il consiste à découvrir le faux d'une manière inattendue, à montrer avec la rapidité de l'éclair le mal et la sottise, en y laissant tomber inopinément un rayon d'intelligence. Sur ce qui est réellement sain, sublime et beau, la plaisanterie n'a aucune prise, car elle ravale toujours plus ou moins l'objet qu'elle touche. D'autre part, l'esprit a besoin lui aussi d'être placé à un point de vue plus élevé, plus parfait, d'où il puisse lancer ses traits, s'il veut dignement s'acquitter de sa tâche. L'esprit même le plus vulgaire, celui qui prend pour objet de petits travers et de petits défauts de la vie sociale, cet esprit inférieur lui-même a besoin de se sentir en possession d'une certaine supériorité qui lui serve de base, ne fût-ce que la supériorité de la sagesse pratique ou de l'élégance sociale. Plus un travers est caché et plus il s'entoure de l'apparence du juste et du bien, plus il est comique dès qu'il se trouve soudain pénétré

et dévoilé. C'est qu'alors le vrai et le bien s'affirment et s'accusent avec plus de netteté à côté même du faux et du mal [1].

Ces observations esthétiques qui sont en dehors du but de ce travail ne trouvent leur place ici que parce qu'elles doivent servir à appeler l'attention sur l'intime connexité et la correspondance réciproque de la poésie tragique et de la poésie comique. Rentrons dans le domaine de l'histoire, nous y verrons l'élément comique entrer dans la poésie populaire, tantôt dans l'épopée héroïque elle-même, où il ne peut évidemment trouver qu'une place restreinte [1], tantôt d'une façon indépendante et dans un genre à part, comme celui du *Margitès*. La poésie lyrique, prise dans son sens le plus étendu, a

[1] Cf. les observations contraires dans le compte rendu de cet ouvrage de Th. Bergk (*Deutsche Jahrbücher*, 1842, p. 270, 272, 274) qui rappelle Périclès et Socrate, à tort cependant, ainsi que nous essayerons de le prouver dans une note de l'appendice. Voy. aussi H. Hettner (*das moderne Drama*, Brunswick, 1852, p. 146 et suiv.), et K. Hillebrand (*Des conditions de la bonne comédie*. Paris, 1863, p. 35 à 50). K. H.

[1] Tels que l'épisode de Thersite et toute la scène comique d'Agamemnon trompeur et trompé, qui appartiennent à la partie préparatoire de l'*Iliade*. L'*Odyssée* a plutôt des éléments du drame satirique (comme dans le personnage de Polyphème) que de la vraie comédie. Le drame satirique met une humanité grossière, sensuelle, à moitié animale, en contact avec ce qui est tragique ; il ne met pas les travers humains, mais le manque de véritable humanité, en opposition avec les sublimes figures des héros ; le comique, au contraire, a affaire aux défauts de l'humanité civilisée. Sur la veine comique d'Hésiode, v. plus haut, chap. XI, sur le *Margitès*, ibid.

produit dans les ïambes d'Archiloque des chefs-d'œuvre de raillerie et de moquerie passionnées, et ces poèmes ont exercé la plus grande influence sur la forme et le fond de la comédie dramatique. Toutefois, ce n'est que dans cette comédie dramatique que la raillerie et l'esprit ont revêtu ces forces grandioses, qu'ils ont acquis cette liberté illimitée, cet essor, on peut bien le dire, enthousiaste, dans la peinture de la vulgarité et du mal qui se présente aussitôt à l'esprit de tout ami de l'antiquité en entendant prononcer le nom d'Aristophane. Le génie attique, dans cette période fortunée, où la plénitude et la force des idées nationales, la chaleur des nobles passions s'unissaient encore à cette observation intelligente, fine, pénétrante de la vie qui distingua toujours les Athéniens parmi les Grecs, le génie attique avait trouvé ici la forme qui lui permettait non seulement de dévoiler le mal et la sottise des individus, mais encore de les attaquer et de les battre en bloc, de les poursuivre jusque dans les ateliers secrets des fausses tendances du temps.

Ce fut encore le culte de Bacchus qui rendit possible la création de ces formes grandioses. Grâce à lui, l'imagination acquit cet essor audacieux par lequel nous avons déjà expliqué plus haut la naissance du drame en général. Plus la comédie attique est proche de ses origines, plus elle a de cette singulière ivresse intellectuelle qui, chez les Grecs, se manifeste dans tout ce qui se rattache à Dionysos, dans la danse et le chant comme dans la

mime et la plastique. L'allégresse et la licence des fêtes bachiques donnaient à tous les mouvements de la comédie une certaine hardiesse grotesque, quelque chose de grandiose dans son genre, qui élevait dans une région toute poétique même ce qu'il y avait de plus vulgaire dans les tableaux. Cette gaîté folâtre de la fête affranchissait complètement la comédie des lois de la décence et de la dignité, encore très sévèrement observées à cette époque. « Loin de ces orgies, s'écrie Aristophane, quiconque n'est pas initié aux mystères bachiques de Cratinos, mangeur de taureaux [1]. » Le grand comique appelle ainsi son prédécesseur en le comparant, par l'épithète qu'il lui donne, à Bacchus lui-même. Un écrivain postérieur [2] envisage toute la comédie comme un produit de l'ivresse, de l'étourdissement de l'esprit et de la licence des fêtes nocturnes de Dionysos. Quoique ce jugement méconnaisse le sérieux amer et impitoyable qui est si souvent au fond de la plaisanterie audacieuse et effrénée, il explique cependant comment la comédie pouvait renverser et fouler aux pieds toutes les limites de la décence habituelle et des égards sociaux. On considérait tout cela comme la folle farce d'une sorte de carnaval antique : le temps de

[1] *Grenouilles*, v. 356.
[2] Eunape (*Vitæ sophist. Ædes*, p. 32, ed. Boisson.), qui explique de la sorte le portrait de Socrate dans les *Nuées*. Pendant le concours comique même on banquetait et buvait : on versait même du vin aux chœurs qui entraient et sortaient. Philochore, dans Athénée, XI, p. 464 et suiv.

la licence et de l'ivresse générale passé, on secouait le souvenir de tout ce qu'on y avait vu et appris, à moins toutefois que le sérieux que le poète comique savait cacher sous ces grelots, n'eût laissé un aiguillon dans l'âme des auditeurs intelligents[1].

La comédie ne se rattachait évidemment pas, dans le culte si varié de Dionysos, au côté qui avait donné naissance à la tragédie. Nous avons vu que la tragédie avait son point de départ dans les Lénéennes, la fête d'hiver de Bacchus, qui éveillait et entretenait une sympathie enthousiaste avec les souffrances apparentes de la divinité naturelle ; la comédie se rattache, d'après la tradition générale, aux petites Dionysiaques ou Dionysiaques champêtres (τὰ μικρὰ, τὰ κατ' ἀγροὺς Διονύσια), fête finale de la récolte du vin, où l'allégresse joyeuse, inspirée par la richesse inépuisable de la nature, se manifestait par toutes sortes de folâtreries. Une des parties principales de ces fêtes était le *comos* ou festin, qu'il faut naturellement se représenter comme beaucoup moins ordonné et solennel que le comos pendant lequel on chantait les épinicies de Pindare (ch. xv). Il était excessivement animé et bruyant, et se composait de buveries sans fin, de chants tapageurs et de danses voisines de l'ivresse. D'après des documents athéniens qui rattachent directement au

[1] Les σοφοί, qu'on oppose aux γελῶντες. Aristophane, *Ecclésiazuses*, 1155.

comos la comédie des Dionysiaques champêtres[1], on ne saurait douter que le nom de comédie signifiait *chant de comos*, quoique d'autres, dès l'antiquité, l'interprétaient comme *chant de village*[2], ce qui serait assez satisfaisant, au point de vue des faits historiques, quoique ce soit évidemment une erreur.

Au comos bachique, qui de festin bruyant dégénérait en promenades désordonnées, se rattachait, dès les temps les plus reculés, un usage qui tout d'abord donna naissance à la comédie. Ce cortège en désordre portait en triomphe le symbole de la force génératrice de la nature, en chantant quelque chanson gaie et enthousiaste en honneur du dieu qui est en possession de cette force de la nature, de Bacchus lui-même ou l'un de ses compagnons et amis. Les chants *phallophoriques* ou *ithyphalliques* étaient en usage dans diverses contrées de la Grèce, et les anciens donnent toutes sortes de détails sur les vêtements bigarrés, les masques, ou les grosses couronnes de fleurs dont on se couvrait le visage, sur les promenades enfin et les chants

[1] V. les citations du chap. xxi. Ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοί. On décrit ainsi la célébration des grands Dionysiaques ou Dionysiaques urbaines ; mais le point de départ est évidemment dans les Dionysiaques champêtres.

[2] De κώμη. C'est sur cette étymologie que les Péloponésiens, d'après Aristote (*Poétique*, c. III) fondaient leur prétention d'avoir inventé la comédie, parce que les villages s'appelaient chez eux κῶμαι et non δῆμοι, comme dans l'Attique.

de ses célébrateurs du comos[1]. Aristophane peint cette coutume attique d'une façon très vivante dans les *Acharniens*.. L'honnête Dicéopolis y célèbre les Dionysiaques champêtres, jouissant seul, au milieu de la guerre générale, d'une profonde paix sur ses biens héréditaires ; il vient d'accomplir le sacrifice en compagnie de ses valets, en faisant porter la corbeille à sa fille qui remplit le rôle de *canéphore,* en ordonnant aux esclaves d'agiter derrière elle le *phallos* et en entonnant lui-même, pendant que sa femme doit du haut du toit, assister à la procession, la chanson phallique : « O Phalès, camarade de Bacchus, compagnon de table, rôdeur de nuit, » le tout avec ce singulier mélange de licence et de gravité dévote qui n'était possible que dans ces religions naturelles de l'antiquité.

Or une chose essentielle du rite de ces fêtes de Bacchus, c'était que, une fois les vers chantés qui saluaient le dieu comme le chef de tout divertissement, la verve folâtre des joyeux compagnons du cortège cherchait son plastron dans la personne du premier venu qui se trouvait sous leur main, et versait sur la foule naïve qui les regardait faire, un torrent inépuisable de bons mots et de plaisanteries dont la fête elle-même justifiait la hardiesse. Quand à Sicyone, les phallophores s'étaient réunis au théâtre en vêtements bariolés, et dès qu'ils avaient

[1] Athénée, XIV, p. 621, 622, et les lexicographes Hesychius et Suidas, dans plusieurs articles qui s'y rapportent. Les *phallophores, ithyphalles, autocabdaloi*, les *iambistæ* sont divers genres de ces bouffons.

salué Bacchus par un chant, ils accouraient vers les spectateurs, et raillaient qui bon leur semblait Ces railleries se rattachaient étroitement au chant bachique, elles en faisaient presque une partie essentielle. On le voit distinctement par le chœur des *Grenouilles* d'Aristophane. Ce chœur, d'après la fiction du poète, se compose d'initiés des mystères d'Éleusis, qui célèbrent le mystique Dionysos-Iacchos comme l'auteur de toute gaieté et comme le guide qui conduit à une vie bienheureuse aux Enfers. Or cet Iacchos, puisqu'il est le même que Dionysos, est en même temps le dieu de la comédie, et les plaisanteries qui convenaient aux initiés des mystères pour exprimer leur délivrance de tous les chagrins de la vie, convenaient aussi aux Dionysiaques champêtres et avaient pris, dans la comédie, leur essor le plus sublime et le plus audacieux. Voilà ce qui donne au poète le droit de traiter le chœur des initiés comme un simple masque du chœur comique, de lui prêter les paroles et les chants, et en général une conduite qui ne conviennent qu'au chœur comique[1]. Il est tout à fait dans le caractère de la comédie la plus ancienne, de la comédie primitive, que le chœur, après avoir, à plusieurs reprises, célébré dans de beaux chants Déméter et Iacchos, le dieu qui lui permet de danser et de folâtrer impunément, commence aussitôt, sans motif aucun, à exercer sa verve railleuse sur le premier individu venu :

[1] Cf. plus loin, chap. XXVIII.

« Vous convient-il, c'est ainsi qu'il continue, que que nous nous moquions ensemble d'Archédème, etc.[1] ? »

Cette comédie lyrique primitive, qui ne diffère pas trop, et pour l'origine et pour la forme, des ïambes d'Archiloque, peut avoir été chantée dans bien des contrées de la Grèce, comme elle se maintient encore, en beaucoup d'endroits, même après le développement de la comédie dramatique[2]. On ne saurait se faire une idée de la manière dont cette comédie lyrique devint la comédie dramatique que par la forme de ce drame lui-même, qui conserva toujours beaucoup de son caractère primi-

[1] Si Aristote (*Poétique*, 4) dit que la comédie avait eu son origine *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὰ φαλλικά*, il pense évidemment aussi à ses plaisanteries improvisées que lançait probablement de préférence le chantre du chant phallique.

[2] L'existence d'une comédie et d'une tragédie lyrique, à côté de la comédie et de la tragédie dramatiques, a été surtout inférée de nos jours des inscriptions béotiennes (*Corp. inscr. græc.*, n. 1584). D'autres l'ont vivement contestée ; mais laissant même complètement de côté l'interprétation des inscriptions béotiennes, il résulte déjà d'Aristote (*Poét.*, 4) *τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα*, que ces chants qui donnèrent naissance à la comédie duraient encore de son temps, et nous savons d'ailleurs que, à l'époque même des orateurs, on dansait encore des *ἰθύφαλλοι* sur l'orchestre d'Athènes. V. Hypéride, chez Harpocration, au mot *Ἰθύφαλλοι*. A ce genre appartiennent aussi les comédies d'Anthéas, le Lindien, d'après l'expression même dont se sert Athénée (X, p. 445) : « Il composa des comédies et beaucoup d'autres choses sous forme de poésies, qu'il chantait à ses compagnons du cortège qui portait avec lui le phallus. » Cf. *Comment. de reliq. comoed. Attic.* scrips, Th. Bergk, Lips., 1838, p. 272.

tif, et peut-être encore par l'analogie de la tragédie; car les anciens eux-mêmes manquaient presque complètement de traditions et de données exactes sur ces progrès. Aristote dit que la comédie ne reçut que fort tard son chœur officiel de la part de l'archonte agissant au nom de l'État. Jusque-là les chœurs de la comédie avaient été volontaires[1].

Les Icariens, habitants d'un village attique qui, selon la tradition, avait le premier accueilli Bacchus dans ces contrées, et qui célébrait sans doute avec un zèle tout particulier ses Dionysiaques champêtres, se vantaient d'avoir inventé la comédie. Susarion, disait-on, y avait le premier lutté pour le prix d'une corbeille de figues et d'un cruchon de vin, avec un chœur d'Icariens lesquels se barbouillaient le visage de lie, ce qui leur valut le nom de *trygodes* ou chanteurs à la lie. Une note fort digne de remarque nous apprend que ce Susarion n'était point de l'Attique : c'était un Mégarien de Tripodisque[2]. Toutes sortes de traditions et d'allusions des anciens confirment d'ailleurs ce renseignement ; car toutes donnent à entendre que les Doriens de Mégare se distinguaient par une disposition particulière au rire et à la raillerie et qu'ils produisaient toutes sortes de farces et de parodies pleines de gaieté joviale et de verve populaire. Si l'on ajoute que le célèbre comique sicilien Épicharme demeurait dans une colonie mégarienne de

[1] Aristote, *Poétique*, 5. Cf. plus haut, chap. XXIII.

[2] Les *Doriens*, d'Otf. Müller, vol. II, p. 343 (2e édit.).

Sicile avant de s'établir à Syracuse, et que, d'après Aristote, ces colons de Mégare s'attribuaient, aussi bien que les voisins de l'Attique, l'invention de la comédie, il faut bien admettre que l'esprit de cette petite peuplade dorienne recélait des étincelles qui n'avaient qu'à tomber sur les intelligences singulièrement éveillées des autres tribus doriennes et de la foule attique pour les embraser aussitôt et pour y développer rapidement le talent comique.

Ce Susarion est cependant une figure très isolée dans l'Attique. On disait qu'il avait atteint son apogée vers la 50e olympiade, c'est-à-dire au temps de Solon et bien avant Thespis[1], et il se passe un grand nombre d'années sans qu'on entende parler d'autres poètes importants qui aient développé la comédie. Cela n'étonnera point, pour peu qu'on se souvienne que la longue tyrannie de Pisistrate et de ses fils séparent ce temps de l'âge suivant, et que ces monarques ne pouvaient guère souffrir, dans l'intérêt de leur sécurité et de leur autorité que le chœur comique, fût-ce même sous le masque de l'ivresse et de la folie bachiques, les raillât devant la population d'Athènes. La comédie dans l'esprit des Athéniens d'alors ne pouvait grandir que dans l'atmosphère de la liberté et de l'égalité républicaines. Voilà pourquoi la comédie resta si longtemps le jeu obscur de campagnards en gaîté, jeu dont aucun archonte ne s'occupait, dont aucun auteur ne réclamait la paternité. C'est cependant

[1] *Marmor. Parium*, ep. 39.

dans cette obscurité modeste qu'elle fit ses progrès les plus rapides, et qu'elle développa complétement sa forme dramatique.

Les poètes de quelque renom la reçurent donc déjà dans une forme déterminée[1]. Ces poètes furent Chionidès qu'Aristote cite comme le premier auteur de la comédie attique, sans tenir compte de Myllos et de quelques autres comiques qui n'avaient pas laissé d'ouvrages écrits. Une autre notice, digne de créance, rapporte de ce Chionidès qu'il commença à donner des pièces huit ans avant la guerre des Perses (ol. 73e, 1, 488)[2]. A lui succède Magnès, également natif de ce dème d'Icarie, tant aimé de Bacchus, et qui amusa longtemps le peuple athénien par ses inventions joyeuses. Ecphantide appartient au même âge de la comédie. Son genre se rapprochait tellement de la farce mégarienne, qu'il crut devoir mettre le public en garde, et que, dans une de ses pièces, il faisait observer expressément « qu'il ne donnait pas le chant de la comédie mégarienne, parce qu'il avait eu honte de rendre son drame trop mégarien[3]. »

[1] Aristote *Poét.*, 5. Ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται.

[2] Suidas, au mot Χιωνίδης. D'après cela, Aristote, *Poétique*, 3 (ou, suivant Fr. Ritter, un interpolateur postérieur) doit être dans l'erreur en plaçant Chionidès beaucoup plus tard qu'Épicharme.

[3]
. . . . Μεγαρικῆς
Κωμῳδίας ᾆσμ' οὐ δίειμ'. ᾐσχυνόμην
Τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν,

d'après l'arrangement certainement juste de ce fragment (chez

A la seconde période de la comédie appartiennent des poètes qui fleurirent dans les années précédant immédiatement la guerre du Péloponèse ou pendant cette guerre. Cratinos mourut dans l'ol. 89e, 2 (423) à un âge très avancé. Il paraît n'avoir pas été de beaucoup postérieur à Eschyle, dont il occupe à peu près le rang parmi les poètes comiques. Toutes les données que nous avons sur ses poèmes dramatiques, concernent cependant les dernières années de sa vie ; et tout ce qu'on peut dire de lui, c'est qu'il ne craignait pas d'attaquer dans ses comédies Périclès au faîte de son autorité et de sa puissance [1]. Cratès s'éleva du rang d'acteur dans les pièces de Cratinos, à la hauteur d'un poète estimé ; carrière commune à plusieurs comiques de l'antiquité. Téléclidès et Hermippos comptent aussi parmi les poètes du temps de Périclès. Eupolis ne commença à donner des comédies qu'après l'ouverture de la guerre du Péloponèse, ol. 87e, 3 (429), et sa carrière se termina à peu près en même temps que cette guerre. Aristophane débuta dans l'ol. 88e, 1 (427) sous des noms empruntés, et trois ans plus tard sous son propre nom. Il composa des comédies jusqu'à l'ol. 97e (388). Parmi les contemporains de ces grands comiques, il faut remarquer encore Phrynichos, à partir de l'ol. 87e, 3 (429) ; Platon, de l'ol. 88e, 1

Aspasios, sur l'*Ethique à Nicomède* d'Aristote, IV, 2), par Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, p. 22.

[1] Ainsi que le montrent les fragments qui concernent les longs murs et l'Odéon.

(427) à l'ol. 91e, 1 (391) ou plus longtemps encore ; Phérécratès, également pendant la guerre du Péloponèse ; Amipsias, rival assez heureux d'Aristophane ; Leucon, qui combattit souvent le grand comique. Dioclès, Philyllios, Sannyrion, Strattis, Théopompe, qui fleurissent à la fin de la guerre du Péloponèse ou peu après, forment déjà la transition à la comédie moyenne des Athéniens [1].

Nous nous bornons provisoirement à cet aperçu chronologique des comiques du temps ; car le caractère de ces poètes, qui nous importe surtout, ne peut absolument plus être défini, ou ne le peut être convenablement qu'après une connaissance plus complète d'Aristophane, et en ayant égard aux créations de ce poète. Nous reviendrons donc, après avoir étudié la comédie d'Aristophane, à Cratinos, Eupolis et quelques autres pour comparer diverses de leurs pièces avec celles du maître ; disons cependant, dès à présent, qu'il est bien plus difficile de se faire une idée d'une comédie perdue, d'après le titre et quelques fragments, que d'une tragédie dans les mêmes conditions. Dans celle-ci le terrain mythique est donné ; c'est une base so-

[1] D'après les recherches de Meineke (*Hist. crit. com. græc.*) Callias, qui vécut avant Strattis, était également comique. Sa γραμματικὴ τραγῳδία n'était certainement pas une tragédie sérieuse, mais une plaisanterie dont il est cependant difficile de deviner l'intention et le motif. Les grammairiens anciens ne peuvent avoir soutenu qu'en plaisantant que Sophocle et Euripide avaient, dans quelque pièce, imité cette γραμματικὴ τραγῳδία (Cf. Welcker, *Kl. Schriften*, Bonn, 1844, B. I, p. 372 et suiv. E. M.).



lide à laquelle devait se conformer l'édifice qu'il s'agissait de rétablir. La comédie rattache, par les transitions les plus audacieuses du génie, les choses les plus éloignées et les plus différentes en apparence, avec une licence telle qu'il est impossible de faire après elle ces mêmes bonds de pensée en s'aidant péniblement d'un petit nombre de traces que le hasard nous a conservées.

Toutefois, comme nous avons essayé de nous faire une idée de la tragédie avant d'aborder les œuvres des trois grands poètes, il sera nécessaire de connaître la comédie avant d'étudier les créations d'Aristophane ; il faudra que nous ayons nettement et distinctement devant les yeux les formes techniques, le cadre où le poète avait à verser ses idées et ses fictions. De ces formes les unes sont communes à la comédie et au drame tragique, de même que le local, avec son arrangement fixe, d'autres au contraire appartiennent en propre à la comédie et tiennent étroitement à l'origine et au développement du genre.

Ce qui est commun, pour commencer par le local, c'est la forme de la scène et de l'orchestre, de même que leur signification, du moins en général. La scène (proscénium) n'est pas l'intérieur d'une maison, mais un espace libre et ouvert au fond duquel, sur le mur de la *skéné,* on aperçoit des édifices publics et particuliers. Il semblait si impossible aux anciens de considérer la scène comme chambre d'une maison, que même la nouvelle comédie attique, bien qu'elle n'ait point du tout

affaire à la vie publique, est obligée, en vue de la représentation (nous l'avons déjà dit plus haut, au chap. XXII), de rendre publiques les scènes de la vie privée qu'elle représente. Elle s'efforce de le faire de la façon la plus naturelle, afin de pouvoir placer toutes les conversations et toutes les rencontres dans la rue et devant la porte des maisons. Ce point offrait beaucoup moins de difficultés à la comédie ancienne, dont le caractère est en grande partie politique. Là où il faut absolument représenter l'intérieur d'une chambre, on se sert de l'appareil de l'encyclème.

Également commun aux deux genres est le nombre déterminé d'acteurs qui devaient jouer tous les rôles. Cratinos, d'après une notice qui, à la vérité ne mérite pas qu'on y ajoute une foi absolue [1], l'aurait porté à trois : et les scènes de la plupart des pièces d'Aristophane se laissent parfaitement distribuer entre trois acteurs, comme dans Sophocle et Euripide. Toutefois, dans la comédie le changement de rôle est bien plus fréquent et plus varié, à cause de la quantité de personnages secondaires. Ainsi, dans les *Acharniens*, pendant que le premier acteur joue le rôle de Dicéopolis, le deuxième et le troisième sont obligés de représenter tour à tour le héraut et Amphithéos, l'ambassadeur et Pseudartabas, la femme et la fille de Dicéopolis, Euripide et Céphisophon, le Mégarien

[1] Anonyme, *De comedia*, p. XXXII, Cf. Aristote, *Poétique*, 5.



et le Sycophante, le Béotien enfin et Nicarque [1]. Dans d'autres pièces, cependant, Aristophane, comme Sophocle dans l'*OEdipe à Colone*, semble avoir eu recours à un quatrième acteur. Les *Guêpes*, entre autres, ne se laissent guère jouer autrement [2].

L'usage des masques et d'un costume varié et très apparent était également commun à la comédie et à la tragédie, quoique la forme des uns et des autres soit bien différente. D'après les allusions d'Aristophane, car nous n'avons point de renseignements précis, ses acteurs comiques doivent avoir un peu de ressemblance avec les histrions de la comédie nouvelle, de Plaute et de Térence. De ceux-ci nous savons, grâce à des peintures précieuses et très instructives de vieux manuscrits, qu'ils portaient, à tout prendre, le costume de la vie ordinaire, et que leurs tuniques et leur *pallium* convenaient complétement par leur coupe et par la manière dont ils étaient portés aux personnages de la vie réelle qu'ils représentaient. Le costume des comédiens d'Aristophane, au contraire, doit avoir eu plus de ressemblance avec celui des bouffons de tréteaux qu'on trouve assez souvent sur des vases de la Grande Grèce : veste et pantalons

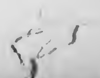
[1] Les petites filles qu'on vend pour des cochons de lait sont sans doute des poupées : leur κοΐ, κοΐ, et tous les autres bruits qu'elles proféraient étaient probablement produits derrière la scène même comme *parascénion*.

[2] Dans les *Guêpes*, Philocléon, Bdélycléon, et les deux esclaves Xanthias et Sosias sont souvent réunis sur la scène, parlant tous les quatre.

collants, rayés de diverses couleurs, et rappelant beaucoup ceux de l'arlequin moderne : de grosses panses et autres enlaidissements et accessoires d'une indécence et d'une insolence intentionnelles : toute la figure grotesque à peine voilée par un petit mantelet : des masques enfin à traits marqués, et exagérés jusqu'à la caricature, quoiqu'il fût facile d'y reconnaître le personnage réel, si on en voulait porter sur la scène. On sait qu'Aristophane eut de la difficulté à décider les fabricants de masques [1] à lui faire, pour la représentation des *Chevaliers*, le visage de Cléon, le démagogue que tout le monde redoutait. C'est surtout le costume du chœur dans la comédie d'Aristophane qui avait un caractère fantastique et bizarre. On ne doit cependant pas se représenter ces chœurs d'oiseaux, de guêpes, de nuées, etc., comme composés de véritables figures d'oiseaux, de guêpes, etc. De nombreuses allusions du poète permettent de supposer que c'étaient plutôt des composés de figures humaines et de corps d'animaux [2] dans lesquels le poète s'appliquait à faire bien ressortir telle partie du masque choisi qui lui importait le plus. Dans les guêpes, par exemple, qui représentaient la foule des juges athéniens, l'aiguillon était la chose principale ; car il signifiait le style avec lequel les juges inscrivaient leur vote sur une tablette en-

[1] *Σκευοποιοί*.

[2] Quelque chose d'analogue aux Αἶσοι à têtes d'animaux (les fables d'Esope) dans un tableau décrit par Philostrate (*Imagin.*, I, 3).



duite de cire. On voyait donc ces juges-guêpes s'agiter en bourdonnant et murmurant, et tantôt allonger, tantôt retirer une longue lance qu'ils avaient attachée à leur corps comme un gigantesque aiguillon. La poésie ancienne, par son symbolisme plastique, se prêtait beaucoup à reproduire cet effet comique, par la seule vue du chœur et de ses mouvements. C'est ainsi que, dans une des pièces d'Aristophane (le Γῆρας) les vieillards entraient, couverts, en signe de leur âge, d'une peau de serpent, qui s'appelait également γῆρας, et qu'ils secouaient soudain, pour s'agiter tout à coup et pour se démener en folâtrant avec une licence excessive.

Ce que la comédie avait en propre, c'était surtout l'organisation, les mouvements et les chants du chœur. Le nombre des personnes qui composaient le chœur comique était, d'après des renseignements qui concordent, de vingt-quatre. On avait évidemment divisé par moitié le chœur complet d'une tétralogie tragique qui était de quarante-huit personnes, et la comédie conservait toute cette moitié, tandis que chaque pièce d'une tétralogie, ainsi que nous l'avons dit, n'avait qu'un chœur de douze personnes. La comédie, quoique moins généreusement traitée que la tragédie à bien des égards avait donc sur elle l'avantage d'un chœur plus considérable, avantage qui résultait de ce qu'on la donnait isolément, et non comme partie d'une tétralogie. De là aussi la fécondité beaucoup moins grande des poètes comiques, comparés aux



tragiques[1]. Le chœur, quand il paraît en ordre régulier, fait une entrée par rangs de six personnes, en chantant la *parodos,* qui n'a cependant jamais l'étendue et la forme savante de celle de la plupart des tragédies. Moins considérables encore sont les *stasima,* que le chœur chantait à la fin des scènes, pendant le changement de costume des acteurs. Dans la comédie, ils ne servent qu'à limiter et à définir les différentes scènes et ne se proposent nullement, comme ceux de la tragédie, de permettre un recueillement de la pensée et un apaisement de l'émotion. Ce qui manque ainsi de chants du chœur à la comédie, elle le remplace d'une façon qui lui est propre par la *parabase*[2].

La parabase, qui formait une marche du chœur au milieu de la comédie, est évidemment sortie de ces cortèges phalliques qui avait été l'origine de tout le drame : elle est l'élément primitif de la comédie, développée et devenue œuvre d'art. Le chœur qui, jusqu'au moment de la parabase, a eu sa position entre la scène et la thymélé, le visage tourné vers la scène, fait un mouvement et passe en rangs le long du théâtre, dans le sens le plus étroit du mot, c'est-à-dire devant les bancs des

1 On comptait, dans la longue carrière d'Aristophane, cinquante-quatre pièces, dont quatre non authentiques, pas même la moitié de celles de Sophocle. Dindorf (*Aristoph. fragm.*, p. 310) en considère quarante-quatre comme authentiques; et Bergk (*Aristoph. fragm.* Berol., 1840, p. 10-14) quarante-trois seulement. E. M.

2 Cf. C. Kock, *de Parabasi antiquæ comœd. interludio*, Anclam, 1856. E. M.

spectateurs. Telle est la vraie parabase, accompagnée d'un chant qui consiste généralement en tétramètres anapestiques, parfois aussi en d'autres vers longs. Elle commence par une petite chanson d'ouverture en anapestes ou en trochées, que l'on appelle *commation,* et elle finit par un système très étendu d'anapestes que l'on appelait, à cause de sa longueur qui épuisait l'haleine, le *pnigos*, quelquefois aussi le *macron*. Dans cette parabase le chœur parle des propres affaires du poète, du but de ses ouvrages, des mérites qu'il a acquis envers l'État, de ses rapports avec ses rivaux, etc. Vient ensuite, si la parabase, dans le sens le plus étendu du mot, est complète, une seconde partie qui constitue la chose principale, et dont les anapestes ne forment que la marche d'introduction. Le chœur chante un poème lyrique, la plupart du temps un chant de louange adressé à quelque dieu, et débite ensuite en vers trochaïques, qui sont généralement au nombre de seize, quelque grief plaisant, des reproches à la ville, une saillie spirituelle contre le peuple, toutes choses qui ont un rapport plus ou moins éloigné avec le thème de la pièce entière. On l'appelle *épirrhème*, c'est-à-dire ce qui est dit en sus. Les deux parties, la strophe lyrique et l'épirrhème se répètent à la manière des antistrophes. Le morceau lyrique et son antistrophe sont évidemment nés du vieux *melos phallicon,* tandis que l'épirrhème et l'antépirrhème ne sont autres que les plaisanteries proférées autrefois par le chœur ambulant contre le premier venu des passants. Il

était naturel, dès que la parabase devint comme le centre de la comédie, qu'à la place de ces railleries contre des individus on mît une pensée plus importante, intéressante pour la ville entière, tandis que les moqueries contre tel ou tel spectateur pouvaient toujours, conformément à la nature primitive de la comédie, être placées dans la bouche du chœur, à n'importe quel endroit de la pièce et sans aucun égard au sujet ou à la cohérence de cette pièce [1].

La parabase ne peut évidemment avoir lieu que dans une pause principale ; car elle interrompt complétement l'action du drame comique. Aristophane aime à la placer là où l'action, après toutes sortes d'arrêts et de retards, est arrivée au point où le fait principal va se produire, où il va se décider si le but poursuivi est atteint ou non. Cependant, avec la grande liberté que la comédie s'arroge dans l'emploi de toutes ses formes, elle peut aussi diviser en deux la parabase, en séparant la partie principale de la marche anapestique du chœur [2], ou bien faire succéder la première para-

1 On trouve de ces sorties dans les *Acharniens* (1143-1174), dans les *Guêpes* (1265-1291), dans les *Oiseaux* (1470-1493 1553-1565, 1694-1705). Il ne faut pas se donner la peine de chercher un rapport entre ces vers et le reste de la pièce. Dans le fait il n'en existe point. La moindre réminiscence passagère suffit pour motiver de telles sorties.

2 Dans la *Paix*, par exemple, et les *Grenouilles,* où la première moitié de la parabase est fondue avec la *parodos* et la chanson d'Iacchos dont il a été question plus haut. Comme, dans les *Grenouilles*, Iacchos est déjà chanté dans ce premier morceau, les strophes lyriques du second morceau (v. 675 et

base une seconde, sans la marche anapestique cependant, afin d'indiquer un second point critique de l'action[1]. La parabase enfin, peut manquer complétement. C'est ainsi qu'Aristophane a complétement supprimé cette apostrophe au public dans sa *Lysistrata*, où un double chœur de femmes et de vieillards débite tant de chansons originales d'une exécution ingénieuse[2].

Pour caractériser la danse du chœur comique il suffit de dire que c'était le *cordax*, genre de danse que nul Athénien, à moins d'être sous le masque et d'avoir bu, n'aurait pu exécuter sans s'attirer la réputation d'une insolence et d'une impudence excessives[3]. Aussi Aristophane se vante-t-il, dans ses *Nuées*, — qui, malgré toutes leurs scènes burlesques, prétendent cependant à un comique plus noble que celui des autres pièces — de n'y pas laisser danser le cordax, et d'avoir supprimé certaines inconvenances de costume[4]. On voit par tout cela que la comédie, par sa forme extérieure, avait tous les caractères de la farce, où l'expansion de la nature sensuelle et presque bestiale de l'homme n'était

suiv.) ne contiennent plus d'évocations de divinités, ni rien d'analogue, et sont remplies par contre de plaisanteries à l'adresse de Cléophon et de Cligène, les démagogues. Nous trouvons la même déviation de la règle, et motivée par la même raison, dans la seconde parabase des *Chevaliers*.

[1] Comme dans les *Chevaliers*.

[2] Dans les *Ecclesiazuses* et le *Plutos*, la parabase manque pour des raisons indiquées au chap. XXVIII.

[3] Théophraste, *Charact.*, 6. Cf. Casaubon.

[4] Aristophane, *Nuées*, 587 et suiv.

pas seulement permise, mais était une règle et une loi. Il n'en faut que plus admirer l'esprit élevé, la dignité morale que les grands comiques surent inspirer à ce jeu folâtre, sans en déduire le caractère fondamental. Il y a plus : lorsqu'on compare à cette comédie ancienne la forme plus récente de la moyenne comédie et de la nouvelle qui nous est mieux connue et qui, sous un extérieur beaucoup plus décent, prêche une morale bien autrement relâchée, lorsqu'on songe en même temps à certains phénomènes de la littérature moderne, on est presque tenté de croire que ce comique grossier qui ne voile rien et qui, dans la représentation du vulgaire, reste vulgaire et bestial, convient mieux et est plus utile à un âge qui prend au sérieux la morale et la religion, que ce comique prétendu plus délicat, qui gaze tout, et ne découvre partout que le ridicule du mal, nulle part l'horreur qu'il devrait inspirer[1].

Pour revenir au cordax et pour y rattacher une observation sur la structure rhythmique de la comédie, des passages d'auteurs anciens nous apprennent que la mesure trochaïque eut également ce nom de cordax[2], sans doute parce que, en se livrant aux danses de ce genre, on chantait généralement des vers trochaïques. Cette mesure, cul-

[1] Si Plutarque, dans sa comparaison de Ménandre et d'Aristophane qui nous a été conservée en extrait, porte un jugement diamétralement opposé, cela prouve seulement combien les anciens de la décadence oubliaient le fond pour la forme.

[2] Aristote, dans Quintilien, IX, 4; Cicero, *Orat.*, 57.

tivée par les anciens ïambographes à côté de l'ïambe, avait quelque chose de vif et d'agité; mais il lui manquait le caractère énergique et hardi de l'ïambe. Elle s'appropriait surtout à des danses joyeuses [1]. Les tétramètres trochaïques eux-mêmes, qui n'étaient cependant plus une mesure lyrique, invitaient à des mouvements de danse [2]. La rhythmique de la comédie est évidemment fondée en grande partie sur la vieille poésie ïambique, seulement elle a été étendue et augmentée comme l'a été celle des lyriques éoliens et doriens dans la tragédie, surtout au moyen de l'allongement des vers, de manière à produire, en répétant plusieurs fois le même rhythme, ce qu'on appelait des systèmes. Les *asynartètes* en particulier reviennent exclusivement à la poésie ïambique et à la comédie : ce sont des rhythmes divers, dactyliques et trochaïques pour la plupart, lâchement unis entre eux, et que l'on peut regarder soit comme plusieurs vers, soit comme en formant un seul. Ici encore la comédie, malgré quelques inventions nouvelles, ne fait que continuer l'œuvre d'Archiloque [3].

[1] V. chap., XI, XXII.

[2] Aristoph., *Paix*, 324 et suiv.

[3] Nous ne renvoyons, pour plus de brièveté, qu'à Héphestion, ch. XV, p. 83 et suiv., éd. Gaisford, et à Terentianus, v. 2213 :

Aristophanis ingens micat sollertia,
Qui sæpe metris multiformibus novis
Archilochos arte est æmulatus musica.

Cf. plus haut, ch. VIII.

Il ne faut pas s'étonner que, malgré le caractère opposé de la tragédie et de la comédie, la forme générale du dialogue ait pu être la même dans l'une et dans l'autre, quand on songe que cet organe commun du discours dramatique, le trimètre ïambique, était susceptible d'être traité de la manière la plus variée, et qu'il fut employé par les comiques de la façon qui répondait le mieux à leurs intentions. On évitait les spondées en accumulant les brèves, et, en variant les césures, on donna au vers de la comédie un entrain et une mobilité extraordinaires. Le seul fait qu'on pouvait mêler des anapestes à tous les pieds, à l'exception du dernier, quoique cette mesure fût contraire à la forme primitive du trimètre, prouve qu'une récitation rapide et coulante traitait ici les longues et les brèves avec bien plus de liberté que la déclamation tragique. D'ailleurs la comédie se sert, à côté du trimètre, et pour distinguer divers styles ou tons du discours, d'une variété bien plus grande de mesures, qu'il faut toutes se représenter variées encore à l'infini par la nature du geste et du débit. On employait ainsi le tétramètre trochaïque, léger et comme dansant, le tétramètre ïambique, rempli de passion, le tétramètre anapestique enfin, qui se pavanait dans un pathétique plaisant, et dont s'était déjà servi Aristoxène de Sélinonte, vieux comique de Sicile, antérieur à Épicharme.

Dans toutes ces choses, la comédie n'est ni moins inventive, ni moins ingénieuse que la tra-

gédie. Aristophane s'entend, dans ses rhythmes, à toucher tantôt la corde de la folâtre gaîté, tantôt celle de la dignité la plus solennelle. Souvent il sait, tout en plaisantant, donner une sonorité si splendide à ses vers et à ses mots, qu'on est tenté de regretter qu'il ne l'ait pas fait sérieusement. Toujours on sent en même temps l'harmonie la plus belle entre la forme et la pensée, entre le ton du langage et le caractère des personnages. C'est ainsi que les vieilles têtes chaudes d'Acharniens, par exemple, expriment admirablement leur robuste vigueur et leur violente impétuosité par les mesures crétiques qui dominent dans les chants de chœur de la pièce où ils entrent en scène.

Qui oserait caractériser en peu de mots l'organe original que l'ancienne comédie attique se créa dans la langue et qui lui resta propre ? Le fond en est bien formé par le langage coutumier des Athéniens. La comédie parle le dialecte attique, tel qu'il était en usage, non seulement avec plus de pureté que tout autre genre de poésie, mais même avec plus de sincérité que la véritable prose attique [1]. Toutefois, ce langage du commerce jour-

[1] Nous rappelons ici le seul fait que les combinaisons de consonnes qui distinguent le dialecte attique de son dialecte maternel, l'ionien, ττ pour σσ et ῤῥ pour ρσ, se rencontrent partout chez Aristophane, et même déjà dans les fragments de Cratinos, tandis qu'on les rencontre aussi peu chez Thucydide que chez les tragiques. On dit cependant que Périclès se servit déjà à la tribune de ces formes non ioniennes. Eustathe sur l'*Iliade*, X, 385, p. 813. En général, d'ailleurs, la prose de

nalier est un organe extrêmement souple et riche qui ne porte pas seulement en lui une abondance des locutions les plus énergiques, les plus frappantes, les plus gracieuses et les plus concises, mais qui peut aussi se conformer facilement aux divers genres de style et de langage, cultivés par la littérature, tels que les genres épique, lyrique, tragique, et se donner ainsi une couleur particulière [1]. Son plus grand charme lui vient sans contredit de son rapport parodique avec la tragédie. Souvent il suffisait d'un mot, d'un léger changement de forme, prononcés avec l'accent, propre à la tragédie, pour rappeler une scène pathétique et offrir un contraste risible.

CHAPITRE XXVIII

ARISTOPHANE

Aristophane, fils de Philippe, naquit à Athènes vers la 82[e] ol. (452) [2]. Nous saurions davantage

Thucydide a, jusque dans les plus petites expressions et formes, beaucoup plus de gravité et d'onction épiques et ioniennes que la poésie d'Aristophane.

[1] Plutarque remarque avec beaucoup de raison (*Aristoph. et Menandri comp.*, 1) que la diction d'Aristophane contient tous les genres de style, depuis le tragique et le pathétique (ὄγκος) jusqu'à la bouffonnerie vulgaire (σπερμολογία καὶ φλυαρία) ; mais il a tort de prétendre qu'Aristophane prête cette manière de parler à ses personnages au hasard et tout à fait arbitrairement.

[2] C'est une exagération évidente du scholiaste des *Gre-*

des circonstances de sa vie, si les ouvrages de ses rivaux s'étaient conservés ; car ils contenaient sans doute autant d'allusions railleuses à son adresse, qu'il en lance lui-même contre Cratinos et Eupolis. Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'en 430 (ol. 87e, 3), il alla, en qualité de colon ou de clérouque, avec sa famille et d'autres citoyens attiques dans l'île d'Égine, enlevée à ses anciens habitants, pour y prendre possession d'un domaine [1].

La vie d'Aristophane fut consacrée de si bonne heure à la poésie comique, qu'il est impossible d'y méconnaître une vocation supérieure. Il débuta si jeune avec des comédies, qu'il fut empêché, sinon par les lois, du moins par la coutume régnante, de les donner sous son propre nom. Il faut remarquer qu'à Athènes l'État se souciait peu de savoir qui était le véritable auteur d'un drame, et cette question n'était même jamais posée officiellement.

nouilles (v. 504) que d'appeler Aristophane σχεδὸν μειρακίσκος, c'est-à-dire âgé de dix-huit ans environ, à son premier début dramatique. En ce cas, l'apogée d'Aristophane tomberait dans l'âge de vingt à vingt-cinq ans, et il en aurait eu cinquante-six au moment de quitter la scène. Dans les pièces du poète lui-même il y a des allusions à un âge plus avancé, et nous supposons, par conséquent, qu'il avait au moins vingt-cinq ans à son premier début de poète comique, en 427.

[1] V. Aristoph., *Acharniens*, v. 652; Küster., *Aristoph.*, p. 14, et Théagène, dans les scolies de l'*Apologie* de Platon, p. 93, 8 (331, Bekker). Il est vrai que les *Acharniens* d'Aristophane furent donnés par Callistrate ; mais le public rapportait cependant le passage en question au véritable auteur, qui lui était déjà fort connu.

Le magistrat qui présidait à une des fêtes de Dionysos, où il était d'usage d'amuser le peuple par des drames nouveaux, accordait [1] cette concession au maître du chœur qui offrait de préparer le chœur et les acteurs pour une pièce nouvelle, pour peu qu'on eût en lui la confiance nécessaire. Les comiques étaient, aussi bien que les tragiques, maîtres de chœur, chorodidascales, ou, selon leur appellation spéciale, *comododidascales*, de profession ; et, dans toutes les circonstances officielles, paiement, distribution des prix, etc., l'État s'enquérait uniquement de celui qui avait préparé le chœur et monté la pièce nouvelle. En même temps une coutume que les tragiques abandonnèrent dès le temps de Sophocle s'était maintenue plus longtemps parmi les comiques : le poète chorodidascale jouait aussi le premier rôle, celui de protagoniste. C'est ce qui fera comprendre les mots d'Aristophane dans la parabase des *Nuées*, où il dit que sa muse avait exposé ses premiers enfants, parce que sa virginité ne lui avait pas permis de les reconnaître, qu'une autre jeune femme les avait adoptés, et que le public (qui devait bientôt avoir appris à connaître le vrai auteur) les avait généreusement élevés et formés [2]. Aristophane confia, en effet, ses

[2] Aux grandes Dionysiaques c'était le premier archonte (ὁ ἄρχων par excellence ; aux Lénéennes le *basileus*. Ch. XXIII.

[1] Cf. *Chevaliers*, 513, où il dit que beaucoup s'étonnaient que, depuis longtemps déjà, il n'eût demandé un chœur à lui (χορὸν αἰτοίη καθ' ἑαυτόν). Dans la parabase des *Guêpes*, il se compare à un ventriloque qui, à cette époque, avait parlé par la bouche d'autrui.

premières pièces, même quelques unes qu'il composa plus tard, à deux maîtres de chœur de ses amis, qui étaient en même temps poètes et acteurs, Philonidès et Callistrate. Les anciens rapportent qu'il avait fait la distinction de donner à Callistrate les pièces politiques, à Philonidès celles qui se rapportaient à la vie privée[1]. Ces amis sollicitaient ensuite de l'archonte le chœur, mettaient la pièce en scène, obtenaient même le prix, les didascalies en citent plusieurs exemples, si la pièce était couronnée ; le tout comme s'ils étaient les véritables auteurs, quoique le public intelligent ne pût guère se tromper sur l'auteur de la pièce, ni hésiter entre le génie d'Aristophane, qui venait de se révéler, et Callistrate, qui leur était bien connu.

De la première pièce qui fut donnée en 427 (ol. 88e 1) et qui était intitulée *Daitaleis*, les anciens ne savaient pas eux-mêmes qui l'avait portée sur la scène, de Callistrate et de Philonidès [2]. Les *Mangeurs* qui formaient le chœur de cette pièce, composaient une société de table qui venait de prendre son repas dans un sanctuaire d'Héraclès

[1] D'après l'anonyme *de Comœdia* dans Küster. La *Vita Aristophanis*, dans un appendice (qui n'y appartenait pas dans l'origine v. βιόγραφοι, ed. A. Westermann, 1845, p. 158, 159. E. M.), dit le contraire, il est vrai, mais par une erreur palpable, ainsi que le prouvent les divers exemples. (Cf. Bernhardy, *Grundriss der griech. Litteratur*. Halle, 1845, II, p. 972, et Struve, *de Eup. Maricante*. Kiliae, 1841, p. 52-77. E. M.)

[2] Scolies des *Nuées*, v. 531.

dont le culte était souvent célébré par des banquets[1]. Ils assistaient maintenant en spectateurs à un combat que se livraient l'antique éducation, sobre et modeste, et la moderne, frivole et bavarde, dans la personne de deux jeunes gens, le vertueux (σώφρων) et le mauvais sujet (καταπύγων). Le mauvais sujet y était peint, dans une conversation avec son vieux père, comme dédaignant Homère, mais fort au courant de tous les termes de légiste, — évidemment afin de s'en servir pour des raffinements de retors, — partisan zélé enfin du sophiste Thrasymaque et d'Alcibiade[2], chef de la jeunesse dorée d'Athènes. Ce qu'Aristophane avait tenté dans cet essai, il l'exécuta dans les *Nuées*, quand il fut arrivé à sa maturité.

La seconde pièce d'Aristophane, les *Babyloniens* fut représentée en 426 (ol. 88e, 2), par Callistrate, qui en avait été le chorodidascale. C'est dans cette pièce qu'Aristophane entreprit hardiment et carrément de faire du peuple lui-même, de son activité, de ses mesures de salut public l'objet de sa comédie. Il se vante dans la parabase de ses *Acharniens*, d'avoir par cette pièce, dévoilé l'imposture dont les Athéniens étaient dupes, et que leur faisaient subir les étrangers, surtout les ambassadeurs, parce qu'ils prêtaient une oreille trop facile à leurs flatteries et à leurs belles promesses. Il avait montré

[1] Otf. Müller, *Doriens*, I, ch. XII, § 10.

[2] Dans l'important fragment de Galien, Ἱπποκράτους γλῶσσαι, *Proœm.*, enfin rétabli et débarrassé de tout ce qui le défigurait. V. Dindorf, *Aristoph. frag.*, *Daetal.*, 1.

aussi, disait-il, de quelle manière les démagogues administraient les États démocratiques, et cela lui avait valu, ajoute-t-il avec une rodomontade plaisante, une énorme autorité auprès du grand roi. Le nom de la pièce se rattache à ce sujet. Les notices des anciens grammairiens permettent de conclure [1] que les Babyloniens qui formaient le chœur étaient représentés comme de vils valets de moulin, la dernière espèce d'esclaves chez les Athéniens, et qui, marqués au feu, se trouvaient au moulin comme dans un établissement pénitencier. Ce sont ces galériens que l'on présente comme ambassadeurs de Babylone. On supposait sans doute que Babylone s'était soulevée contre le grand roi, toujours en guerre avec Athènes : il était facile, dit le poète, de faire accroire des choses de ce genre aux crédules Athéniens. La pièce avait, en ce cas, beaucoup d'affinité avec la scène des *Acharniens* où se trouvent les prétendus am-

1 V. surtout Hésychius, sur le vers :

Σαμίων ὁ δῆμος ὡς πολυγράμματος.

« Ce sont les paroles d'un personnage d'Aristophane, en voyant les Babyloniens du moulin, surpris de cette vue, et ne sachant trop qu'en penser. » Ce vers était évidemment prononcé par quelqu'un qui apercevait le chœur sans savoir ce qu'il allait représenter, et qui croyait voir les Samiens stigmatisés par Périclès ; le mot *πολυγράμματος* faisant en même temps allusion à l'invention des lettres par les Samiens. Le fait que ces Babyloniens étaient des esclaves meuniers paraît se rattacher à ce qu'Eucrate, démocrate fort puissant alors, possédait des moulins. V. Aristophane, *Chevaliers*, v. 254. Cependant l'ensemble de la pièce était plutôt dirigé contre Cléon.

bassadeurs du roi des Perses, sans qu'il y eût précisément répétition. Ces faux Babyloniens étaient évidemment représentés comme un tour que les démagogues, au pouvoir depuis la mort de Périclès, voulaient jouer au peuple athénien ; et le plastron principal du poète y était déjà Cléon, qu'il couvrait de plaisanteries et d'attaques. Par les efforts extraordinaires que faisait le puissant démagogue pour se venger du poète, on voit combien le vexèrent ces agressions dirigées contre lui à la brillante fête des grandes Dionysiaques, en présence des alliés et de tous les étrangers qui se trouvaient à Athènes à cette époque. Il fit citer Callistrate [1] devant le conseil des Cinq-Cents qui, en sa qualité de magistrature administrative surveillait aussi les concours, et il l'y accabla de reproches et de menaces. Quant à Aristophane lui-même, on rapporte, chose assez admissible, que Cléon chercha à le compromettre d'une manière indirecte, en portant plainte contre lui pour son usurpation du droit de citoyen (γραφή

1 Nous nommons ici, sans hésiter, Callistrate, parce que, comme chorodidascale et protagoniste, il avait, dans les *Acharniens*, le rôle de Dicéopolis, et que le public ne pouvait entendre que de l'acteur qui jouait Dicéopolis, le passage v. 377 et suiv. :

Αὐτός τ' ἐμαυτόν, ὑπὸ Κλέωνος ἅ 'παθον,
Ἐπίσταμαι, etc.

Dans tout le reste de la parabase des Acharniens, nous prenons toujours le ποιητής pour Aristophane lui-même. Il est impossible qu'un talent de cette taille soit resté ignoré du public pendant trois ans.

ξενίας). Il est certain toutefois que le poète repoussa cette plainte et maintint vigoureusement son droit de citoyen [1].

L'année suivante, ol. 88ᵉ, 3 (425), Aristophane se présenta aux Lénéennes avec la première de ses comédies conservées, les *Acharniens*. Ce fut encore Callistrate qui la mit en scène. Comparés à la plupart des autres drames du poète, les *Acharniens* sont une pièce inoffensive qui a surtout pour but de peindre le profond désir d'une vie champêtre et paisible qu'éprouvaient en ce moment tous ceux des Athéniens qui ne prenaient pas plaisir au bavardage de la place publique, et qui n'avaient été poussés dans la ville que malgré eux et par le plan stratégique de Périclès. Il est vrai qu'on distribue en passant un certain nombre de coups de fouet, tantôt aux démagogues qui, comme Cléon, excitaient le peuple à la guerre, tantôt aux généraux à l'air un peu trop martial, comme Lamachos. On y rencontre également déjà la polémique contre Euripide, ses attendrissements tirés par les cheveux, et la rouerie qu'il prête au monde héroïque. Dans cette pièce on découvre déjà toutes les qualités d'Aristophane, l'invention audacieuse et pleine de génie, l'abondance de scènes amusantes et comiques au plus haut point, dont il orne toutes les parties de son drame avec une véritable prodiga-

[1] Scholies des *Acharniens*, 377. Aristophane se servit dans la circonstance, d'un vers homérique (*Odyssée*, I, 215) :

Οὔτις ἑὸν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω

que cite le biographe d'Aristophane.

lité, le dessin rapide et frappant du caractère qui sait tant exprimer avec quelques traits de maître, la vie toute plastique des scènes et leur arrangement si naturel, le sans-gêne dans la manière de traiter le lieu et le temps que le poète plie à toutes ses volontés, on les découvre, disons-nous, dans une perfection et avec un fini tel qu'il vaut bien la peine d'analyser ici cette comédie la plus ancienne qui nous soit parvenue, de manière à faire bien ressortir, non-seulement les idées fondamentales, mais encore tout le plan poétique et l'arrangement technique du drame.

La scène qui, dans cette pièce, représente tantôt la ville, tantôt la campagne, et qui était probablement arrangée de façon à donner place à l'une et à l'autre, offre au début la vue de la Pnyx [1], place de l'assemblée populaire ; on voyait donc une sorte de tribune, taillée dans le roc, pour les orateurs, tout autour quelques arbres et d'autres indications de cette place si bien connue du public. C'est là qu'est assis l'honnête Dicéopolis, bourgeois de la bonne vieille trempe, exhalant sa bile contre ses concitoyens qui, au lieu de se rendre à temps à la Pnyx, flânent oisifs sur le marché qu'on domine de la vue. Lui-même, qui a horreur de la ville, de son bruit et de son bavardage, ne vient si exactement à l'heure que pour parler en faveur de la paix. Tout à coup les prytanes arrivent du dé-

[1] Nous conservons toujours à ce mot le genre qu'il a en grec, au risque de heurter un peu l'usage qui n'a réellement pas la moindre raison d'être. K. H.

mion ; derrière eux se précipite le peuple. Un Athénien de haute naissance, qui se vante d'être désigné par les dieux pour conclure la paix avec Sparte, est honteusement renvoyé malgré l'appui de Dicéopolis ; par contre, arrivent, à la grande joie du parti de la guerre, des ambassadeurs qui reviennent de la cour du grand roi en amenant avec eux un ambassadeur perse, l'*œil* du grand roi, avec toute sa suite : cortège fantastiquement affublé pour lequel le poète donne à entendre qu'il n'est qu'imposture et mascarade, organisées par les belliqueux démagogues. D'autres ambassadeurs portent des messages pareils de la part du roi thrace, Sitalcès, sur lequel les Athéniens fondaient alors de grandes espérances ; ils traînent à leur suite une misérable canaille, des troupes d'élite odomantiennes, disent-ils, que l'on engage les Athéniens à prendre à leur solde pour un prix très élevé. Dicéopolis cependant, ayant vu que les choses ne sont pas près de prendre une autre tournure, a envoyé à Sparte pour son propre compte Amphithéos, qui, en effet, lui rapporte peu de minutes après différents échantillons de paix, pour un temps plus ou moins long, en forme de petits flacons de vin, tels qu'on les employait à la libation dans les traités de paix. Il choisit la paix de trente ans sur terre et sur mer, paix qui ne sente ni le goudron ni la poix, comme une de ces petites trèves pendant lesquelles on n'a que juste le temps de calfeutrer les navires. Toutes ces scènes, on ne peut plus comiques, ne sont possibles que dans une comédie qui,

comme celle d'Athènes, a une image plastique pour tous les caractères, toutes les activités, tous les rapports ; qui sait tout esquisser à traits hardis en figures parlantes et grotesques, et qui n'a pas besoin de s'occuper, dans la manière de faire agir ces figures, des lois de la vraisemblance et de la réalité de la vie ordinaire [1].

L'intrigue dramatique n'est introduite dans la pièce que par le chœur, composé d'Acharniens, c'est-à-dire d'habitants d'un grand village de l'Attique dont la population vivait presque tout entière de l'industrie du charbon, pour laquelle les montagnes boisées des environs fournissaient la matière première. Ce sont des gaillards robustes, grossiers, comme taillés dans le chêne, au caractère naturellement martial et maintenant tout particulièrement emportés contre les Péloponésiens, qui, lors de leur première invasion de l'Attique, leur ont dévasté les vignobles. Ces vieux Acharniens apparaissent d'abord à la poursuite d'Amphithéos, qu'on leur a dit être allé à Sparte pour y chercher la paix. A sa place ils rencontrent Dicéopolis, déjà tout occupé de célébrer les Dionysiaques champêtres, qu'il faut prendre ici comme la quintessence

[1] En cela la comedie ne fait que suivre, à sa manière, l'esprit qui anime tout l'art antique. L'art antique, en effet, dispose, beaucoup plus que l'art moderne, de ce que j'appellerai des symboles palpables, pour exprimer les diverses activités intellectuelles, en même temps qu'il s'affranchit, bien plus que l'art moderne, de l'obligation de maintenir cette expression symbolique jusque dans toutes ses conséquences, comme l'exigeraient les lois de la vie réelle.

de toutes les réjouissances et de toute la joie rustique dont les Athéniens étaient privés depuis si longtemps. A peine le chœur a-t-il deviné par le chant phallique de Dicéopolis que c'est lui qui a fait venir la paix, qu'il éclate contre le pauvre homme avec la dernière violence, sans consentir à entendre un mot de défense. Déjà ils sont sur le point de le lapider sans pitié, lorsque Dicéopolis saisit un panier à charbon et menace de le punir, comme otage, de tout le mal que lui feront les Acharniens. Le panier à charbon, dont les Acharniens ont besoin dans leur travail de tous les jours, est trop cher à leur cœur pour qu'ils ne se prêtent pas, par amour pour lui, à écouter même Dicéopolis ; d'autant plus qu'il a promis de parler la tête sur le billot, afin de pouvoir être décapité aussitôt, s'il n'a pas le dessus dans son argumentation. Ces inventions, déjà très plaisantes par elles-mêmes, le deviennent davantage encore quand on sait que toute la conduite de Dicéopolis est une parodie d'un héros d'Euripide, le bavard et larmoyant Télèphe, qui arrachait de son berceau le petit Oreste pour le tuer, si Agamemnon ne consentait à l'écouter, et qui parlait aux Achéens dans des conditions aussi dangereuses que celles dans lesquelles Dicéopolis s'adresse aux Acharniens. Cette parodie, Aristophane la poursuit, parce qu'elle lui fournit les moyens de peindre la situation de Dicéopolis d'une mani re extrêmement comique. Dicéopolis s'adresse directement à Euripide, qu'on montre aux spectateurs, au moyen d'un ency-

clème, dans un petit cabinet de travail à l'étage supérieur, entouré de masques et de costumes, tels qu'il aime à les donner à ses héros tragiques ; l'ami de la paix lui demande un vêtement bien misérable, sur quoi le poète lui donne en effet le plus misérable de tous, celui de Télèphe. Nous passons sous silence les autres railleries contre Euripide que se permet la verve d'Aristophane, pour parler de la scène suivante, qui est la principale de la pièce entière et où Dicéopolis, en Télèphe comique, relevant la tête du billot, plaide pour la paix avec les Spartiates. Il s'entend que quelque sérieuses que soient les convictions pacifiques d'Aristophane, il n'y a pas un seul mot de sérieux dans tout ce qu'il fait dire à cette occasion. Toute la guerre du Péloponèse, il la fait remonter à un tour pendable de jeunes gens ivres qui auraient enlevé de Mégare une fille de mauvaise vie, à quoi les Mégariens auraient répondu par des représailles en enlevant quelques filles à Aspasie. Comme cependant cette histoire ne fait aucun effet sur les Acharniens et comme le chœur appelle même à son secours le belliqueux Lamachos, qui se précipite aussitôt hors de sa maison en costume martial très exagéré [1], Dicéopolis, dans son embarras,

[1] Par conséquent, on voit aussi sur la scène la maison de Lamachos. Probablement il y avait au milieu, auprès de la maison de ville de Dicéopolis, d'un côté la demeure d'Euripide, de l'autre celle de Lamachos. A gauche était la place qui représentait la Pnyx ; à droite, l'indication d'une habitation de campagne, qui cependant n'est nécessaire que pour la scène

a recours à de véritables arguments *ad hominem*, en représentant aux vieillards, qui forment le chœur, qu'ils sont toujours forcés de faire le service de simples soldats, tandis que de jeunes vantards, comme Lamachos, mènent une vie commode, et sucent la moëlle du pays, tantôt en qualité de stratèges, tantôt comme ambassadeurs. Cela produit plus d'effet, et le chœur semble disposé à donner raison à Dicéopolis. Au moment de cette catastrophe, de cette crise de la pièce, se place la parabase dont la première partie est remplie d'un éloge du poète qui se représente, en se référant à sa dernière pièce, comme un ami très estimable du peuple; qui sans doute ne le ménage pas, mais dont on n'a jamais à craindre qu'il raille dans ses comédies ce qui est juste [1]. La seconde partie développe la pensée que Dicéopolis vient d'éveiller dans l'esprit des Acharniens : le chœur s'y plaint amèrement de l'outrecuidance de la jeunesse adroite, loquace, spirituelle, contre laquelle les braves anciens sont sans défense, surtout dans les procès.

La seconde moitié de la pièce qui suit la catastrophe et la parabase n'est plus qu'une peinture détaillée, extrêmement gaie et débordant d'esprit et d'inventions amusantes, du bonheur que la paix procure au brave Dicéopolis. D'abord il ouvre un marché franc où arrivent, l'un après l'autre, un pauvre diable de Mégare, pays voisin d'Athènes, maltraité déjà par la nature et qui souffrait extrêmement du blocus athénien et des dévastations annuelles, et un grossier Béotien de la contrée fertile du lac Copaïs, si fameux parmi les Athéniens par ses excellentes anguilles. Le Mégarien, à défaut d'autres marchandises, a affublé ses petites filles en cochons de lait; et l'honnête Dicéopolis est assez sot pour les acheter comme tels, quoique bien des choses lui semblent singulières dans ces cochons de lait. Cette scène plaisante et assaisonnée de bons mots qui ne sont rien moins que délicats, repose évidemment sur le proverbe populaire populaire des Athéniens : « Un Mégarien vendrait bien ses enfants pour de petits cochons, si quelqu'un voulait les prendre, » proverbe dont il serait facile de trouver bien des pendants chez les peuples anciens et modernes. Pendant que les deux hommes marchandent, ils sont à tout instant dérangés par les sycophantes, race de gens qui vivent de procès publics et sont surtout à l'affût des fraudes dans les impôts et l'octroi [1]. Ils veulent enlever la marchandise étrangère comme contre-

des Dionysiaques champêtres. Tout le reste se passe dans la ville.

[1] V. 655 :

Ἀλλ' ὑμεῖς τοι μήποτε δείσηθ' ὡς κωμῳδήσει τὰ δίκαια.

Dans ces promesses formelles, il est certain qu'on ne peut douter de l'intention sincère d'Aristophane de ne jamais diriger l'aiguillon de la comédie que contre ce qui lui paraissait réellement mauvais.

[1] C'est aussi d'un genre de φάσις, c'est-à-dire de plainte publique intentée pour violation d'un intérêt pécuniaire de l'État, que les sycophantes ont reçu leur nom.

bande ; mais Dicéopolis, sans autre forme de procès, jette l'un hors de son marché, enveloppe l'autre, le petit et imperceptible Nicarque, dans un paquet et l'attache sur le dos du Béotien, lequel a envie de l'emporter comme un petit singe amusant.

Tout à coup commence la fête attique des Coupes (les *Choes*). Lamachos [1] s'adresse en vain à Dicéopolis pour en obtenir quelques-unes de ses marchandises qui doivent lui servir à célébrer gaiement la fête. L'autre garde tout pour lui, et le chœur, maintenant converti, admire l'intelligence de Dicéopolis et le bonheur qu'il doit à cette intelligence. Pendant qu'il fait les préparatifs de son repas brillant, d'autres cherchent à attraper un peu de sa paix : mais il renvoie sans pitié un campagnard que les Béotiens ont dépouillé de ses bœufs ; il n'y a qu'une jeune fille désireuse de garder son fiancé auprès d'elle qui le fléchit un peu. Sur ces entrefaites arrivent diverses ambassades à Lamachos pour l'engager à entrer en campagne contre les Béotiens, qui vont envahir l'Attique pendant la fête des Coupes ; d'autres s'adressant à Dicéopolis pour le prier de venir auprès du prêtre de Bacchus afin de célébrer avec lui le repas de la fête. Ce contraste, Aristophane le développe d'une façon

[1] Si Lamachos représente toujours à lui seul tous les belliqueux, cela vient en partie de son nom Λα-μαχος. Autrement Phormion, Démosthène, Pachès et autres héros d'Athènes pourraient y trouver leur place tout aussi bien que lui.

très plaisante en faisant parodier par Dicéopolis chacun des mots que prononce Lamachos, pendant qu'il s'arme en guerre, de façon à l'appliquer aux plaisirs de son dîner, et quand après un moment que le chœur remplit par une chanson moqueuse, Lamachos est ramené de la guerre blessé et conduit par deux écuyers, Dicéopolis vient à sa rencontre dans une humeur avinée et avec la meilleure et la plus folle disposition d'esprit, conduit par deux jeunes filles complaisantes, et célèbre de la sorte une victoire fort évidente sur le guerrier battu.

On ne contestera pas, toute abstraction faite de la verve, de la profusion d'esprit, de la vigueur du langage, des admirables rhythmes et des heureuses tournures des chants du chœur, que ces scènes, depuis le commencement jusqu'à la fin, sont inventées avec une humeur, un enjoûment, un génie on ne peut plus féconds, et que si la mise en scène, les costumes, la danse et la musique étaient dignes des pensées et du langage du poète, une pièce comme celle-ci dut produire une véritable ivresse comique. Aussi est-ce ainsi qu'il faut prendre une pièce de ce genre, si l'on ne veut se gâter le plaisir par un faux point de vue ; il faut y voir une ivresse bachique, une folâtrerie, une farce qui, — sans doute par cela même que c'est un homme de convictions éprouvées et d'un noble caractère qui s'y abandonne, — repose toujours sur un fond de morale sérieuse, mais dont pas un mot, pas un trait ne devient pour cela sévère et froid. Car, en tou-

tes ses créations, dans celles qui concernent le parti vainqueur aussi bien que dans celles qui se rapportent aux vaincus, le poète obéit aux inspirations d'un sensualisme qui se permet tout et d'une gaîté qui n'épargne rien. C'est tout au plus dans les parabases qu'Aristophane exprime ses propres opinions : dans tout le reste, on ne peut les reconnaître à travers le miroir défigurant de sa comédie qu'en les transportant, chose très difficile et très scabreuse au milieu de l'état de choses qui les avait inspirées et en y appliquant la mesure de la réalité.

L'année suivante (ol. 88ᵉ, 4, 424) est signalée dans l'histoire de l'art comique par les *Chevaliers* d'Aristophane. C'était la première pièce que le poète représentât en son propre nom [1], et dans laquelle des circonstances particulières le décidèrent à se charger lui-même d'un rôle. Cette pièce est entièrement dirigée contre Cléon, non pas, comme l'avaient été les *Babyloniens*, et comme allaient l'être les *Guêpes*, contre certaines mesures de sa politique, mais contre tout le caractère de sa démagogie. Il fallait un certain courage, même sous la protection des réjouissances bachiques, pour attaquer un chef populaire, puissant par le seul principe de sa politique qui consistait à favoriser, au détriment du reste les intérêts matériels et les avantages directs de la foule. Cléon était devenu plus

[1] Th. Kock (*De Philonide et Callistrato*. Guben, 1855. p. 4) se prononce dans le même sens. E. M.

terrible encore, grâce aux moyens par lesquels il faisait valoir ses intentions, frappant de suspicion tous les citoyens qui lui étaient hostiles, les accusant d'être des aristocrates déguisés, leur intentant de dangereux procès politiques que son influence sur les collèges des juges lui permettait de tourner facilement à son avantage, recommandant enfin et obtenant des Athéniens, dans l'assemblée populaire et aux tribunaux, une sévérité terrible afin d'étouffer tous les mouvements hostiles au gouvernement de la masse, sévérité dont la motion du massacre des Mityléniens est l'exemple le plus éclatant. Ajoutez qu'au moment où Aristophane composait ses *Chevaliers*, l'autorité de Cléon était à son apogée ; car le caprice du sort venait de réaliser la rodomontade étourdie du démagogue qui s'était vanté de s'emparer en un coup de main des Spartiates de Sphactérie. Le triomphe de faire prisonniers ces héros redoutés, ce triomphe que les meilleurs généraux s'étaient vainement efforcés de remporter, venait de tomber comme un fruit plus que mûr entre les mains peu belliqueuses de Cléon (dans l'été de 425). La hardiesse qu'il y avait à attaquer en ce moment le puissant démagogue se comprendra si l'on songe que personne ne voulut faire au poète le masque de Cléon [1], et qu'Aristophane fut obligé de se charger lui-même du rôle de ce personnage que nul n'osait jouer.

[1] Aristoph. *Chevaliers*, v. 231. Cf. plus haut, ch. XXVII.

Les *Chevaliers* sont peut-être la création la plus brûlante, la plus mordante de la muse aristophanesque, celle qui a le plus de l'amertume d'Archiloque, qui a le moins de la gaîté inoffensive, de la joyeuse ivresse des Dionysiaques. La comédie y est sur le point de dépasser ses limites, elle devient presque une arène d'athlètes politiques se livrant un pugilat de vie et de mort. A la violence extrême de la haine politique se mêle même un trait évident d'irritation personnelle qu'avaient motivée les persécutions judiciaires exercées contre l'auteur des *Babyloniens*. Par là la pièce fait un contraste curieux avec les *Acharniens*. On dirait que le poète s'est appliqué à montrer que la variété infinie des scènes burlesques n'était pas une qualité essentielle et nécessaire de sa comédie qu'il pouvait même avec les moyens les plus simples, produire des effets non moins puissants. Assurément, pour le public d'alors, complétement au fait de toutes les allusions, de tous les sous-entendus du comique, les *Chevaliers* pouvaient bien avoir un intérêt plus grand encore que les *Acharniens*, bien qu'on ne puisse guère disconvenir que le lecteur moderne, étranger à cette époque si éloignée, a parfois quelque peine à se défendre de l'ennui en lisant ces scènes prolongées. Le nombre des personnages est petit et modeste : un maître de maison d'un certain âge avec trois esclaves, dont l'un, Paphlagonien de naissance, domine complétement le vieillard, plus un charcutier, voilà tout le personnel. Il est vrai que ce maître de

la maison, c'est le peuple d'Athènes, ces esclaves sont les généraux Nicias et Démosthène, ce Paphlagonien est Cléon ; il n'y a que le charcutier qui soit une fiction du poète : c'est un homme grossier, tout à fait ignorant, insolent, sorti de la lie du peuple et qu'on oppose à Cléon pour qu'il dépasse encore par son imprudence et pour infliger par ce seul moyen possible une défaite au terrible démagogue. Le chœur non plus n'a rien de fantastique ni de grotesque ; il se compose des chevaliers de l'État, c'est-à-dire des citoyens [1] qui, d'après la division solonienne en classes, encore en vigueur alors, payaient le cens des chevaliers, et servaient aussi pour la plupart comme cavaliers dans la guerre [2]. Ces citoyens qui formaient la partie la plus nombreuse de la classe aisée et éclairée, devaient éprouver une antipathie marquée pour Cléon qui s'était placé à la tête de la foule, des ouvriers et des pauvres. On voit que dans cette pièce Aristophane appuie avant tout sur la tendance politique et que les in-

[1] Il n'est point probable cependant qu'il se soit composé de vrais chevaliers, de manière à identifier la vérité avec le spectacle. Le fait que l'État et non une phyle fournit l'argent de ce chœur, n'autorise point cette conclusion, si toutefois i faut interpréter ainsi dans la didascalie de la pièce le mot δημοσίᾳ. Cf. les exemples dans Bœckh, *Économie pol.*, l. III, § 22, *ad finem*.

[2] On ne peut guère douter qu'Aristophane n'envisageât les chevaliers comme une classe ; leur tendance politique déterminée le prouve ; il les décrit souvent comme une partie de l'armée athénienne, comme jeunes gens vigoureux, cavaliers intrépides, revêtus de superbes armures.

ventions comiques y sont plutôt une forme et un ornement que le fond et le point important. L'allégorie, choisie évidemment dans le seul but de mitiger un peu la hardiesse de l'attaque, n'est qu'un voile bien léger; au gré du poète, il est question des affaires de Peuple, tantôt comme d'un petit ménage, tantôt comme de la chose publique.

Toute la pièce a la forme d'un concours. Le charcutier, que des oracles enlevés au Paphlagonien pendant son sommeil désignent comme son futur vainqueur, se mesure d'abord avec lui en impudence et insolence; car on suppose que, de toutes les qualités nécessaires pour la démagogie, celles-ci sont les plus essentielles. Le charcutier raconte qu'ayant volé dans son enfance un morceau de viande et ayant hardiment nié le vol sous la foi du serment, un homme d'État avait prononcé sur lui cette grande parole: qu'un jour le peuple se confierait à sa direction. Après la parabase, la lutte recommence: les rivaux, qui en attendant ont fait de leur mieux pour se faire bien venir du conseil, l'un au détriment de l'autre, se présentent devant Peuple lui-même, qui s'est établi dans la Pnyx, et ils briguent la faveur du vieillard tombé dans l'enfance. Des inventions plaisantes, comme lorsque le charcutier met un coussin sur la place où va s'asseoir Peuple, afin que le siège ne fasse pas mal à celui qui avait été assis au gouvernail à Salamine[1], vont ici de pair avec des reproches fort sé-

[1] Ἵνα μὴ τρίβῃς τὴν ἐν Σαλαμῖνι. V. 785.

rieux qui frappent toute la politique de Cléon. A la fin cette lutte s'agite autour des oracles auxquels Cléon avait coutume d'en appeler devant le peuple. On sait par Thucydide[1] l'influence qu'exercèrent sur la disposition de la foule, pendant toute la durée de la guerre du Péloponèse, des oracles et des prédictions de prétendus prophètes antiques. Ici encore le charcutier l'emporte sur son rival par des prophéties qui annoncent au peuple toutes les aises, et la ruine à son chef actuel. Une scène aussi amusante pour les yeux que pour les oreilles forme enfin le joyeux dessert de ces délibérations un peu prolongées: le Paphlagonien et le charcutier, vêtus en gargotiers (κάπηλοι) sont assis devant deux tables sur lesquelles se trouvent des corbeilles remplies de comestibles. Ils y prennent tantôt ceci, tantôt cela, pour le porter à Peuple, en le lui vantant d'une façon très-plaisante[2]; il s'entend qu'ici encore le charcutier sait mieux soigner Peuple. Après une seconde parabase, on voit ce dernier, que le charcutier vient de rajeunir en le faisant bouillir dans sa marmite, comme Médée avait fait du vieil Éson, paré élégamment à la vieille mode, brillant de paix et de bien-être, ayant recouvré sa vieille vigueur d'intelligence, et profondément honteux de ses folies passées.

L'année suivante nous retrouvons Aristophane, après un nouveau procès que lui avait intenté

[1] Thucyd., II, 54; VIII, 1.

[2] Cette double gargote est représentée par un encyclème, comme on le voit clairement par la fin de la scène.

Cléon[1], dans des régions comiques tout autres, avec ses *Nuées*. Il avait lui-même conscience que par cette pièce il prenait un vol nouveau et tout à fait original. Le public et les juges du concours cependant en jugèrent autrement : ce ne fut pas Aristophane, ce fut le vieux Cratinos qui, cette fois, obtint le prix. Le jeune poète, qui se croyait déjà hors de page, en fit, dans la pièce suivante, de violents reproches au public. Cet échec le détermina cependant à refondre sa pièce, et c'est cette seconde édition, fort différente de la première, qui est venue jusqu'à nous[2].

Il n'y a guère d'œuvre littéraire de l'antiquité qui soit plus difficile à bien juger que les *Nuées* d'Aristophane. Socrate a-t-il été en réalité, ne fût-ce qu'à ses débuts, ce rêveur fantastique doublé d'un sophiste corrompu que nous voyons dans la pièce? Et s'il est certain qu'il ne l'a jamais été, Aristophane n'est-il pas un vil calomniateur, un bouffon qui, dans son humeur de satire, ne rougit

[1] V. les *Guêpes*, v. 1284. D'après la *Vita Aristoph.*, le poète eut à subir, pour son droit de citoyen, trois procès que lui avait intentés Cléon.

[2] Les *premières Nuées* avaient, d'après une tradition authentique, une parabase différente, elles n'avaient pas non plus la lutte du *δίκαιος* et *ἄδικος λόγος*, ni l'incendie de l'école à la fin. Il est probable, d'ailleurs, d'après Diogène Laërce (II. 18), et malgré toutes les confusions que nous trouvons chez Diogène, que dans les premières *Nuées* Socrate était mis en rapport avec Euripide, et qu'on lui attribuait une part dans ses tragédies. — (V. les remarques contraires de Fr. Ritter dans son compte rendu de cet ouvrage, *Wiener Jahrb. der Litt.*, Bd. 107, année 1844. K. H.)

pas de souiller ce qu'il y a de plus noble au monde? Qu'est donc devenue sa sérieuse promesse de ne jamais faire du juste la cible de sa plaisanterie comique?

Il doit y avoir et il y a en effet un point de vue qui permet de sauver, même dans cette rencontre hostile avec le plus noble des sages, le caractère d'Aristophane, qui se révèle dans tous ses poèmes : seulement il ne faut pas essayer, comme on l'a tenté plusieurs fois de nos jours, de faire du poète un profond sage, bien supérieur à Socrate. On doit se contenter de voir en lui, à cette occasion, comme partout ailleurs, le brave patriote, le citoyen bien pensant d'Athènes, qui cherche à contribuer de toute manière au bien de sa patrie, tel qu'il l'entend[1].

Comme la pièce est dirigée contre l'éducation nouvelle en général, il faut avant tout se faire une idée complète de tout ce qui constituait cette innovation. L'éducation régulière des Grecs avait été, jusqu'aux guerres des Perses, bornée à bien peu de choses. A partir de l'âge de sept ans, on envoyait les garçons à l'école pour y apprendre à lire et à écrire, à jouer de la cithare et à chanter, enfin à s'exercer dans la gymnastique[2]. Les ouvrages des

[1] V. notre appendice, K. H.

[2] *Ἐς γραμματιστοῦ, ἐς κιθαριστοῦ, ἐς παιδοτρίβου.* — Ces divers enseignements n'étaient cependant point simultanés : on commençait par l'étude des lettres (*γράμματα μανθάνειν*); et on ne faisait apprendre par cœur et réciter des morceaux choisis des poètes (*ἀποστοματίζειν*) que lorsque l'élève était déjà plus mûr. Des mains du *γραμματοδιδάσκαλος* les enfants passaient

poètes, surtout d'Homère, base de toute la civilisation grecque, des chants religieux et des poésies lyriques qui semblaient devoir ennoblir les mœurs, une tenue modeste et décente, mais assurée et libre, voilà ce qu'il s'agissait dans ces écoles d'enseigner à la jeunesse, en même temps que les connaissances premières et les talents d'agréments. Cet enseignement cessait avant la fin de l'adolescence; pour la jeunesse plus avancée, il n'y avait plus d'autre moyen d'éducation que le commerce avec des hommes mûrs, les conversations sous les portiques et aux marchés, conversations qui remplissaient une si grande partie de la journée chez les Grecs; la participation à la vie publique, les concours organisés pour les fêtes, et qui mettaient tant d'œuvres de l'esprit à la connaissance de tout le monde; enfin, en ce qui concerne la vie physique, la fréquentation des gymnases, entretenus aux frais de l'État. Il en fut ainsi jusqu'à la guerre médique. Ni la philosophie ancienne, ni l'histoire n'étaient enseignées autrement; car personne ne cherchait sa première éducation auprès d'un Héraclite ou d'un Pythagore: celui qui s'attachait à un de ces maîtres le faisait pour la vie. Depuis la guerre des Perses, d'après une importante remarque d'Aristote, il se manifesta chez les Grecs une

dans celles du κιθαριστος (V. Platon, *Protogoras*, p. 326), et ce n'est qu'après l'éducation musicale terminée qu'ils arrivaient chez le παιδοτρίβος, à partir de l'âge de seize ans environ. V. J. H. Krause, *Die Gymnastik und Agonistik der Hellenen*. Leipzig, 1841, I, 262 et s. K. H.

recrudescence singulière de curiosité intellectuelle[1]. Des matières nouvelles d'enseignement se produisirent et exercèrent une influence considérable sur l'esprit et le caractère de la nation. L'art de la parole, entretenu jusque-là par la vie seule et par les intérêts pratiques qu'elle met en jeu, fut élevé à la dignité d'un sujet d'instruction publique, et on y joignit toutes sortes de connaissances et d'idées qui semblaient utiles à cet art dont le but est de dominer les hommes par la persuasion. Tout cela réuni forme le phénomène de la sophistique, que nous examinerons avec plus de détail dans un des chapitres suivants, parce qu'il a agi plus puissamment que tout autre sur les mœurs et la civilisation grecques. Tout ce qui, dans le seul principe de la sophistique, devait irriter et provoquer les Athéniens de la trempe d'Aristophane, on le voit d'ici. Que pouvait-il voir dans cette rhétorique du jour qui visait à toutes sortes d'avantages matériels et que l'on transportait sur le terrain de la démocratie et de la justice populaire d'Athènes, que devait-il y voir, si ce n'est un moyen fort dangereux entre les mains de démagogues ambitieux et égoïstes? D'un coup d'œil il aperçut que les piliers mêmes des bonnes vieilles mœurs, sur lesquels reposait à ses yeux le salut d'Athènes, devaient forcément crouler, minés par le torrent de cette éloquence qui sait faire son profit de tout. C'est donc toute la race des orateurs savants, des

[1] Aristote, *Politique*, VIII, 6.

libres penseurs raisonneurs qu'il attaque sans cesse, et à laquelle il a surtout affaire dans les *Nuées*[1],

Le vrai but de cette pièce, est indiqué par le poète lui-même dans la parabase des *Guèpes*, qui parurent l'année suivante : Il a attaqué, dit-il, les monstres qui, pareils à des cauchemars, tourmentaient dans leur sommeil les pères et les aïeux, en accablant des gens inexpérimentés et inoffensifs par leurs procès et intrigues de toutes sortes[2]. On voit qu'il songe ici non aux maîtres de la rhétorique, mais aux jeunes gens qui se servent, pour le malheur de leurs concitoyens, de la facilité de parole qu'ils ont acquise dans les écoles de rhéteurs. C'est là-dessus aussi que repose tout le plan du drame, dans lequel un vieil Athénien, poursuivi par les créanciers, fait tous ses efforts pour apprendre les tours et les finesses de la science nouvelle. Et comme on le trouve déjà trop roide et trop rouillé pour cet exercice, il envoie à cette école son jeune fils, qui jusque-là s'est livré au genre de vie d'un jeune élégant. La conséquence est, que le fils, initié dans la philosophie des libres penseurs, la tourne contre son propre père, en le frappant et en lui prouvant par dessus le marché qu'il a le droit de le frapper. Or si Aristophane choisit, pour représenter cette école de la rhétorique à la mode, celle de Socrate, cela ne

[1] Cf. aussi F. Ranke, *de Nubibus Aristoph.*. Berlin, 1844. E. M.

[2] Cf. pour plus d'évidence les *Acharniens*, v. 713 ; *Oiseaux*, 1347 : *Grenouilles*, 147.

saurait s'expliquer que parce qu'il confondait Socrate avec les sophistes du genre de Gorgias et de Protagoras, et qu'il aimait mieux prendre pour plastron de ses saillies un concitoyen athénien que ses collègues étrangers, de passage seulement à Athènes. Qu'il y ait là une méprise, personne ne saurait le nier. On a beau le concéder, Socrate, dans sa jeunesse, pouvait bien n'être pas encore arrivé à la sûreté de méthode et à la justesse de pensée que nous admirons dans le maître de Xénophon et de Platon, il s'associait notamment encore, à cette époque, plus qu'il ne le fit dans la suite, aux spéculations des Ioniens sur l'univers (τὰ μετέωρα), et il ne s'était pas encore complètement affranchi de tout mélange d'une rêverie que sa puissante dialectique allait absorber ou éliminer ; il n'en est pas moins impossible de supposer, et c'est là le point important, que Socrate ait jamais pu tenir une école de rhétorique où l'on ait enseigné, comme le faisaient, dit-on, les sophistes, quels étaient les artifices au moyen desquels une cause mauvaise pouvait l'emporter sur la bonne[1]. Toutefois, en cela même Aristophane ne s'est pas rendu coupable d'une fausseté intentionnelle ; on voit aussi, par d'autres passages de comédies postérieures[2] qu'il considérait

[1] Le ἥττων ou ἄδικος, et le κρείττων ou δίκαιος λόγος. Pour donner un objet à ces deux styles, Aristophane fait de ce dernier le représentant de la vieille éducation simple et chaste, du premier le champion de la jeunesse moderne, insolente et efféminée.

[2] V. *Grenouilles*, 1491, *Oiseaux*, 1555. Eupolis a mieux

réellement Socrate comme un rhéteur et un chicaneur. Trompé par l'apparence, il doit avoir confondu la dialectique dont se servait Socrate pour trouver la vérité, avec la charge qui en était précisément le contre-pied, avec la sophistique ou l'art de produire l'apparence trompeuse de la vérité. Qu'il ne se soit pas enquis avec plus de soin de cette différence, on peut lui en faire un grave reproche ; mais combien de fois n'arrive-t-il pas dans la vie que des hommes bien pensants et honnêtes prononcent en bloc, et tranchent sur des tendances et des idées qui leur sont étrangères ou antipathiques[1] !

La pièce des *Nuées* est pleine d'ingénieuses inventions, telles que le chœur lui-même, qui se compose de nuées évoquées par Socrate et qui représente très heureusement la manière vaporeuse, vide et creuse de la nouvelle philosophie de la nature[2]. Une grande quantité de ces saillies populaires qui poursuivent en tout pays l'état de savant dont elles raillent les prétendues subtilités et les minuties, sont accumulées ici sur l'école de Socrate et présentées souvent d'une façon très comique.

peint Socrate, du moins dans son aspect extérieur. Bergk., *de Rel. com. Atticæ*, p. 353.

[1] V. notre appendice. K. H.

[2] Ce chœur perd vers la fin son caractère spécial et prêche lui-même le respect des dieux. Il a cela de commun avec le chœur des *Acharniens* et avec celui des *Guêpes*, qui à la fin agissent également plutôt dans le caractère général du chœur grec identique en somme dans la tragédie et la comédie, que dans le rôle particulier qui leur est assigné.

L'honnête Strepsiade, dont l'intelligence bourgeoise et le naïf bon sens sont complètement étourdis par l'étonnement que lui inspirent les finesses des philosophes d'école, jusqu'à ce qu'à la fin sa propre expérience le ramène à une manière plus saine de juger les choses, Strepsiade est une figure très réussie et on ne peut plus amusante. Et pourtant, malgré toutes ces qualités, le poète ne parvient pas à effacer complètement les traces des défauts que devaient entraîner dans sa pièce l'opinion erronée qui lui sert de base, et le point de vue faux auquel il se place pour juger Socrate. C'est là du moins l'impression de quiconque ne peut complètement s'abandonner à l'illusion dont Aristophane était la dupe.

L'année suivante (ol. 89e, 2. 422), Aristophane porta sur la scène les *Guêpes* qui se rattachent si bien aux *Nuées*, qu'il est difficile de ne pas voir que les deux pièces développent les deux côtés d'une même pensée. Les *Nuées*, surtout dans leur forme première, étaient dirigées contre les jeunes Athéniens qui, par leurs intrigues et leurs discours captieux, tourmentaient mortellement en justice les braves bourgeois inoffensifs. Les *Guêpes*, au contraire, sont dirigées contre le grand nombre de vieux Athéniens qui passent leur temps à siéger au tribunal en qualité de jurés. Indemnisés de leurs affaires personnelles qu'ils négligeaient, grâce à la solde de justice, introduite par Périclès, ils se vouaient tout entiers à la décision des procès qu'avaient multipliés à l'infini la juridiction

sur les alliés et les factions dans l'intérieur de la ville : et ils avaient pris dans ces fonctions l'habitude de s'abandonner plus que de juste et au grand détriment des accusés, à une disposition un peu morose et chagrine.

Deux personnages âgés sont opposés l'un à l'autre dans cette pièce, le vieux Philocléon qui a abandonné la maison à son fils pour se consacrer entièrement à sa fonction de juge et qui estime grandement Cléon, sorte de patron des grands jurys, et le fils Bdélycléon, qui déteste le démagogue et toute sa politique. Il est curieux de voir combien le cours de toute cette délibération entre ces deux personnages répond à celui des *Nuées*, et on ne saurait méconnaître l'intention d'Aristophane de donner un pendant à la première de ces pièces. L'ironie du sort qu'éprouve le vieux Strepsiade, en ce que le but de toutes ses ambitions, la satisfaction d'avoir un fils loquace et raffiné sophiste, tourne bientôt à son plus grand malheur, cette même ironie frappe dans les *Guêpes* le jeune Bdélycléon qui fait tout pour guérir son père de la manie des tribunaux, et qui l'en détourne réellement, tantôt en lui établissant à la maison un petit tribunal privé, tantôt en lui faisant goûter les charmes d'une vie élégante et luxueuse telle que l'aimait la jeunesse noble d'Athènes. Par malheur il se voit bientôt dans la nécessité de regretter amèrement cette métamorphose ; car le vieillard, mêlant bizarrement ses rudes manières d'un autre temps au luxe de l'époque nouvelle

pousse la licence au-delà de toutes les limites que Bdélycléon voudrait le voir observer.

Les *Guêpes* sont incontestablement une des pièces les plus accomplies d'Aristophane. Nous avons déjà fait remarquer combien le masque du chœur est heureusement choisi (chap. XXVII). Le même esprit de l'invention la plus gaie se retrouve dans toute la pièce. Ce qu'il y a de plus amusant, c'est le procès des deux chiens que Bdélycléon organise pour faire plaisir à son père et où, tout en parodiant la procédure athénienne, on présente le procès spécial entre le démagogue Cléon et le général Lachès dans une sorte de caricature comique qui devait certainement arracher un rire cordial au spectateur le plus grave[1].

Une cinquième pièce encore nous est conservée qui se rattache à cette série non interrompue jusqu'ici. Une didascalie nouvellement découverte établit d'une façon authentique que la *Paix* fut représentée aux grandes Dionysiaques de l'ol. 89,3 (421). Cette pièce a donc été montée peu de temps avant la conclusion de la paix dite de Nicias, qui mit un terme à la première partie de la guerre du Péloponèse et qui devait, de l'aveu de tout le

[1] Nous ne pouvons absolument pas souscrire au jugement d'A. G. de Schlegel, qui place cette pièce après toutes les autres d'Aristophane, et nous approuvons entièrement l'apologie chaleureuse de Th. Mitchell dans son édition des *Guêpes* (1835), dont la destination n'a malheureusement pas permis à l'éditeur de donner la pièce dans toutes ses proportions (Sur A. G. de Schlegel et sur Racine, v. l'appendice. K. H.)

monde, finir à jamais cette guerre désastreuse des États grecs.

Le sujet de la *Paix* est au fond le même que celui des *Acharniens ;* seulement la paix, qui, dans cette dernière pièce n'est que le vœu d'un individu, est ici l'objet des désirs de tout le monde. Dans les *Acharniens* le chœur était contraire à la paix ; dans la *Paix*, il se compose de paysans de l'Attique et de Grecs de toutes les contrées, regrettant tous vivement la paix. Il faut avouer cependant que les *Acharniens* sont bien supérieurs en intérêt à la *Paix*, qui manque sensiblement dramatique à la *Paix*, qui manque sensiblement d'unité et de vigueur comique. Sans doute, rien ne devait plus être amusant que de voir Trygée monter au ciel sur un escarbot, Pégase d'un genre tout nouveau, et en ramener au milieu de toutes sortes de dangers et malgré toute la fureur du dieu de la guerre, la déesse de la paix ainsi que la Joie de l'automne et le Plaisir de la fête [1] ; mais les actes suivants des sacrifices pour la paix et des préparatifs du mariage de Trygée avec la Joie de l'automne se divisent en une quantité de scènes isolées, sans véritable progrès dans l'action et sans essor remarquable de l'imagination comique. Puis Aristophane cherche trop visiblement à cacher ce qu'il y a d'un peu traînant dans ces scènes, par quelques-unes de ces saillies grossières qui ne manquaient jamais leur effet sur la plèbe d'Athènes. Il faut en convenir, d'ailleurs, le poète

[1] C'est ainsi qu'il faut traduire Ὀπώρα et Θεωρία.

en parlant de ses adversaires, exprime souvent, à cet égard, de meilleurs principes que ceux qu'il applique dans ses propres pièces [1].

Ici la chaîne des pièces d'Aristophane, continuée année par année, sans interruption, se rompt pour quelque temps : mais les *Oiseaux*, représentés en 414 (ol. 91[e], 2), dédommagent pleinement de cette perte. Si les *Acharniens* sont la fleur de jeunesse de la poésie aristophanesque, elle apparaît dans les *Oiseaux* avec tout le luxe et la magnificence d'une imagination mûrie, avec une diction où l'essor majestueux de la fantaisie s'allie, d'une façon merveilleuse et admirable, à la plaisanterie la plus rude et à la gaieté la plus charmante.

Les *Oiseaux* datent d'une époque d'Athènes qui ne peut être comparée, par l'étendue et l'éclat de la puissance et de la souveraineté, qu'avec les temps de 456 (ol. 81[e], 1) avant la destruction de ses armées en Égypte. Athènes venait, par la paix très favorable de Nicias, de fortifier sa domination sur la mer et les côtes de l'Asie Mineure et de la Thrace, d'ébranler le Péloponèse jusque dans son propre sein par une politique habile, de porter ses revenus au plus haut point qu'ils aient jamais atteint ; enfin à l'expédition de Sicile, entreprise sous des auspices si heureux, s'attachait l'espoir d'étendre encore l'empire maritime et colonial

[1] Il faut observer encore que, d'après les grammairiens anciens, Ératosthènes et Cratès, il y avait deux *Paix* d'Aristophane. Il n'y a cependant aucune trace qui permette de supposer que notre pièce ne soit pas celle donnée en 421.

d'Athènes sur les parties occidentales de la Méditerranée. Grâce à Thucydide, nous connaissons la disposition des esprits à Athènes dans ce moment : le peuple se laissait éblouir par les brillantes utopies de ses démagogues et de ses devins : rien désormais ne semblait impossible à atteindre : tout le monde s'abandonnait à une véritable ivresse d'espérances exagérées. Alcibiade avec sa légèreté, son outrecuidance et cette union merveilleuse d'intelligence pénétrante et calculatrice avec une imagination hardie et illimitée, était le héros du temps. Même, lorsque le malheureux procès des Hermocopides l'eut fait disparaître du milieu des Athéniens, l'esprit qu'il avait fomenté et entretenu, vécut longtemps encore.

C'est à ce moment qu'Aristophane composa ses *Oiseaux*. Pour comprendre cette pièce dans ses rapports avec les événements du jour, sans cependant y mettre plus qu'il ne doit y avoir, il est indispensable de se faire une idée très-nette et très-claire de l'action de la pièce. Deux Athéniens, Pisthétère et Évelpide, celui qui aime à en faire accroire à ses amis, et celui qui espère toujours, en ont assez de la vie agitée d'Athènes et de ses nombreux procès; ils s'en vont donc parcourir le monde à la recherche de la huppe, vieux parent mythologique des Athéniens [1] Ils la trouvent bientôt dans un désert rocailleux où, à l'appel de la

[1] La fable en faisait Térée, le roi de Thrace, qui avait épousé la fille de Pandion, Procné, transformée en rossignol, comme il fut lui-même métamorphosé en huppe.

huppe, s'assemble autour d'eux l'armée des oiseaux qui, pendant un moment, veut traiter en ennemis nationaux ces étrangers venus du genre humain, mais qui, sur les instances de la huppe, se décide pourtant à les écouter. C'est alors que Pisthétère développe ses idées grandioses sur l'antique empire des oiseaux et les nobles droits qu'ils ont perdus; il leur propose de fonder une grande ville afin de reconquérir ces droits pour tous les oiseaux, allusion qui faisait songer à la mesure de la réunion des villages de la banlieue (συνοικίσμος) que les hommes d'État athéniens avaient appliqués assez souvent, jusque dans le Péloponèse, pour augmenter encore la puissance de la démocratie. Pendant que Pisthétère procède à toutes les cérémonies qui accompagnaient la fondation d'une ville grecque, et qu'il chasse la foule empresssée et importune de prêtres sacrificateurs, de poètes, de prophètes, de géomètres, d'inspecteurs généraux, de marchands de lois, — scènes pleines d'ironie, qui visent la conduite des Athéniens dans les colonies et les villes alliées, — Évelpide surveille la construction de cette ville aérienne, de cette Néphélococcygia ou Nuées-coucouville, et bientôt arrive en toute hâte une estafette qui décrit de la manière la plus plaisante l'exécution de la grande construction par les diverses espèces d'oiseaux. Tout cela fait l'effet d'un mensonge, même sur Pisthétère [1], et le spectateur s'aperçoit aussi-

[1] V. 1167 :
Ἶσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεταί μοι ψεύδεσιν.

tôt que Néphélococcygia est une pure fantaisie; car la messagère des dieux, Iris, accourt sans que, sur son chemin du ciel à la terre, elle ait vu la moindre trace de cette forteresse [1]. La chose n'en trouve que plus d'écho parmi les hommes. Plus d'un chevalier d'industrie ne tarde pas à arriver de la terre, pour prendre sa part des ailes promises, mais Pisthétère ne peut absolument pas se servir, pour sa ville, de ces nouveaux citoyens. Cependant, les hommes cessent de sacrifier aux dieux, parce qu'ils n'adorent plus que les oiseaux, les dieux eux-mêmes se voient forcés de participer à l'illusion universelle et d'être fous avec les fous. On convient d'un traité par lequel Zeus cède le gouvernement à Pisthétère lui-même. Celui-ci sait s'emparer d'Héraclès, ambassadeur des dieux, par le parfum de quelques oiseaux qu'il a fait arrêter comme rebelles aristocrates et qu'il s'est fait rôtir. A la fin Pisthétère apparaît avec Basiléia, sa fiancée, richement parée, brandissant la foudre de Zeus, dans un brillant cortège nuptial qu'accompagne tout l'essaim des oiseaux.

Dans cette courte esquisse nous avons supprimé avec intention toutes les parties explétives, quelque brillantes et amusantes qu'elles soient, afin de donner avant tout une idée juste de l'ensemble

[1] Sur la pièce on ne voit rien de la nouvelle ville : le théâtre représente dans toute la pièce un paysage de rochers et de forêt, la demeure de la huppe au centre, demeure qui, à la fin de la pièce, sert en même temps de cuisine où l'on rôtit les oiseaux.

de la pièce. Souvent, précisément pour ce drame, les arbres ont empêché de voir la forêt ; on y a cherché des significations de détails qui sont en contradiction avec le plan d'ensemble. Il est impossible qu'Athènes elle-même soit représentée dans Néphélococcygia, d'autant plus que cette ville est donnée comme une pure fantaisie. Les oiseaux restent dans toute la pièce de vrais oiseaux, et si Aristophane avait entendu dépeindre sous ce masque ses propres compatriotes, les qualités des Athéniens y seraient bien autrement accentuées [1]. Il n'est pas davantage admissible de voir dans les deux émigrés, Pisthétère et Évelpide, tels hommes d'État historiques d'Athènes ; des chefs au pouvoir à ce moment ne pourraient évidemment pas se montrer aussi hostiles à l'organisation de la justice, à la fabrication des lois, à la sycophantie que l'est Pisthétère. Ils n'en sont pas moins Athéniens, de l'aveu même du poète, de véritables enfants d'Athènes, et il semble incontestable qu'Aristophane voulait donner de vrais types des Athéniens du temps dans ces deux personnages, dont l'un est un rusé faiseur de projets, tête inquiète et inventive, qui sait faire accroire les choses les plus insensées ; l'autre, un

[1] On retrouve dans *Néphélococcygia* bien des institutions d'Athènes, l'acropole avec le culte d'Athéna Polias, les fêtes pélasgiques, etc ; mais cela ne prouve rien, si ce n'est que les Athéniens qui en font le plan, y appliquent les noms qui leur sont familiers, ainsi qu'on avait coutume de le faire dans les colonies.

honnête sot, bien crédule et qui, avec une gaîté naïve, adopte toutes les folies du premier [1]. Toute la pièce est donc bien une satire contre la légèreté et la crédulité athéniennes, contre cette conception de chimères, cette attente rêveuse d'une « vie de Cocagne » à laquelle se laissait aller le peuple attique tout entier; mais cette satire a un caractère si général, il y a si peu de colère et d'amertume, tant d'humeur fantastique, qu'aucune pièce ne saurait produire un effet plus agréable et plus inoffensif. Nous nous séparons donc complètement, dans ce jugement, de celui des juges du concours à Athènes qui couronnèrent les *Chevaliers* et qui ne donnèrent que le second prix aux *Oiseaux* : il semble qu'ils aient plus apprécié la verve de l'agression la plus personnelle et la plus furieuse que la richesse créatrice de l'invention comique.

Nous possédons deux pièces d'Aristophane de l'année 411 (ol. 92e, 1), si toutefois les indications chronologiques que nous avons données jusqu'ici sont justes, la *Lysistrata* et les *Thesmophoriazuses*. Une didascalie conservée place *Lysistrata* dans cette année où, après l'issue malheureuse de l'expédition de Sicile, l'occupation de Décélie par les Spartiates, et leur traité de subsides avec les Perses, la guerre pesait lourdement sur les Athéniens. En même temps la constitution de l'État

[1] Il faut observer qu'Evelpide ne reste sur la scène que jusqu'à ce que le plan de Néphélococcygia soit fait. Après cela le poète n'en a plus que faire.

venait d'être ébranlée, mouvement qui devait conduire à l'oligarchie. Le collège des *probules*, composé d'un petit nombre d'hommes de grande naissance, exerçait sa haute surveillance sur toutes les affaires de l'État, et peu de mois après la représentation des *Thesmophoriazuses* commença le gouvernement des Quatre-Cents. Aristophane appartenant, dès l'origine, au parti de la paix qui se composait des propriétaires aisés de la campagne, ne vivait plus alors que dans l'espoir d'une paix prochaine, comme si la paix devait ramener à jamais l'ordre et la concorde entre les citoyens. Dans *Lysistrata* cet espoir ou plutôt ce désir se produit sous forme d'une farce qu'aucune autre n'égale en gaîté et en licence. Ce sont les femmes qui, en leur refusant les devoirs conjugaux, forcent finalement leurs maris à s'accorder les uns avec les autres. Cependant, au soin avec lequel le poète évite la satire politique déterminée et personnelle, on s'aperçoit combien tout l'état de choses était alors incertain, et qu'Aristophane ne savait guère de quel côté se jeter avec tout le poids d'un esprit de parti aussi fortement prononcé.

Aristophane évite la politique davantage encore dans la pièce à peu près contemporaine des *Thesmophoriazuses* [1], pour se lancer dans la critique

[1] La fixation de la date des *Thesmophoriazuses* en 411 (ol. 92e, 1) repose en partie sur les allusions à l'*Andromède* d'Euripide (v. xxv), qui était de l'année précédente, et qui, d'après un passage des *Grenouilles* (scholies des *Grenouilles*, 53), doit

littéraire qui, autrefois, ne lui avait servi que d'ornement explétif. Pour l'assaisonner, il a recours à une bonne dose de saillies et de lazzis indécents. Euripide passait à Athènes pour un ennemi des femmes, à tort en vérité, car, dans ses tragédies, le tempérament irritable et passionné de la femme donne aussi souvent l'impulsion des bonnes que des mauvaises actions. Quoi qu'il en soit, l'opinion publique l'avait déclaré *misogyne*; et la pièce repose sur la fiction que les femmes, à la fête des Thesmophories, où elles étaient tout à fait entre elles, méditent une vengeance contre Euripide et veulent décider sa mort, et qu'Euripide se fait représenter dans cette assemblée par quelqu'un que les femmes puissent prendre pour une des leurs. Agathon, le poète doucereux et efféminé, auquel il songe tout

être placée en 412 (ol. 91e, 4). Il est vrai que l'expression ὀγδόῳ ἔτει pourrait se rapporter aussi à 413, ce qui placerait les *Thesmophoriazuses* en 412 ; mais à cela s'oppose la mention très expresse de la défaite de Charminos dans un combat naval (*Thesmoph.*, 894), qui, d'après Thucydide, eut lieu dans les premiers jours de 411 (Thucyd., VIII, 41). On ne saurait placer les *Thesmophoriazuses* plus tard, en 410, sans rejeter la scholie des *Grenouilles* v. 53, et quelques autres notices des scholies de Ravenne sur les *Thesmophoriazuses* qui concordent avec elle. Le passage v. 808 sur les conseillers destitués ne peut donc pas se rapporter au remplacement du conseil des Cinq-Cents par l'oligarchie des Quatre-Cents (Thucyd., VIII, 69), qui n'eut lieu qu'après les Dionysiaques de 411 ; il a trai évidemment à ce fait que les *bouleutes* de 412 (ol. 91e, 4) duren céder une partie considérable de leurs fonctions au collège des *probules* (Thucyd., VIII, 1). (J. Richter, *Aristophanisches*, Berlin, 1845, p. 10 à 13, parle pour 410 (Ol. 92e, 2). E. M.).

d'abord, excellente occasion pour parodier la manière d'Agathon, n'ose s'y décider ; il ne sait que donner le costume qui sert à affubler en femme le vieux Mnésiloque, beau-frère et ami d'Euripide. Mnésiloque plaide fort bravement, en effet, la cause de son beau-frère, mais il est dénoncé, convaincu de sa virilité, et, sur la plainte des femmes, arrêté par un sergent de police scythe, jusqu'à ce qu'Euripide, après avoir vainement essayé d'enlever, en Ménélas et en Persée tragiques, cette nouvelle Hélène et Andromède, détourne, par des moyens plus matériels, le Scythe de la surveillance de Mnésiloque. Ce qu'il y a de plus comique dans cette pièce, c'est évidemment qu'Aristophane, tout en se donnant l'air de châtier Euripide pour ses calomnies contre les femmes, traite le beau sexe bien plus durement que ne l'a jamais fait Euripide.

La satire littéraire, qui paraît avoir presque exclusivement occupé Aristophane pendant les dernières et sombres années de la guerre du Péloponèse, a trouvé sa forme la plus accomplie dans les *Grenouilles*, représentées en 405 (93, 3), un des premiers chefs-d'œuvre que la muse de la comédie ait jamais inspirés à un de ses favoris. Déjà l'invention qui en forme la base est sublime et grandiose ; quelle joie ne dut pas éprouver le poète d'orner une idée aussi heureuse de toute l'abondance des inventions comiques qui affluaient spontanément dans son esprit ! Dionysos, le dieu de la scène dramatique, traité ici absolument en jeune

fat athénien qui se donne pour un connaisseur en tragédie, est malheureux de ce qu'après la mort d'Euripide et de Sophocle il y ait un si grand vide sur la scène tragique, et il se décide à faire le voyage des Enfers pour en ramener un tragique, Euripide de préférence[1]. Il se fait transporter par Charon sur l'étang qui entoure les Enfers, est contraint de ramer lui-même au son du joyeux coassement des grenouilles du marais[2], et arrive, après toutes sortes de dangers, jusqu'à l'endroit où le chœur des initiés bienheureux (c'est-à-dire de ceux qui savent jouir comme il faut de la liberté et de la gaîté de la comédie) chante ses vers et exécute ses danses. Toutefois, avant d'y être admis, il a encore bien des aventures amusantes à essuyer, à la porte de Pluton, en compagnie de son valet Xanthias. Or, il se trouve que par hasard une dispute vient d'éclater aux Enfers entre Eschyle, qui a occupé jusque-là le trône tragique, et Euripide nouvellement arrivé qui le réclame pour lui. Dionysos profite de cette circonstance pour mettre à

[1] Il éprouve surtout un violent désir de revoir l'*Andromède* d'Euripide, qui plut aussi particulièrement aux Abdéritains. Lucien, *Quom. conscr. sit hist.*, 1 (Sur la signification de ce Dionysos, cf. G. Stallbaum : *de persona Bacchi in Ranis Aristoph.* Lips., 1839. E. M.).

[2] Le rôle des *Grenouilles* est bien chanté par le chœur, mais elles restent invisibles, ce que l'on appelle un *parachorégème*. Les choreutes étaient rangés sans doute dans le *hyposcénium* (sous la scène) et au niveau de ceux qui se trouvaient dans la barque, c'est-à-dire à l'orchestre. (V. notre note de l'appendice sur l'organisation du théâtre ancien, K. H.).

exécution son plan : il ramènera sur terre le vainqueur du combat. Cette lutte est un curieux mélange de sérieux et de plaisanterie ; elle s'étend sur toutes les parties de l'art tragique, sur les sujets et l'effet moral, l'exécution et le caractère du style, les prologues, les chants du chœur, les monodies, et touche très souvent, tout en restant comique, le point essentiel. Toutefois le poète prend la liberté d'établir, par des images hardies, plutôt que par des démonstrations, la manière de voir à laquelle il s'est arrêté personnellement et d'après laquelle Eschyle puise au fond de son cœur ses pensées énergiques, pleines de véritable sens moral, tandis qu'Euripide ébranle toutes les assises du salut national, la foi et les principes de morale, par son raisonnement subtil et artificiel. C'est ainsi qu'à la fin les deux tragiques s'approchent d'une balance pour y jeter leurs vers, et que les pesantes et vigoureuses paroles d'Eschyle font sauter en l'air les pensées pointues et raffinées d'Euripide. Et sans doute, Aristophane a raison au fond de juger ainsi les choses ; ce sentiment spontané, cette conscience naturelle du bien et du juste qui vivaient dans Eschyle sont évidemment bien plus favorables à une vertueuse énergie des citoyens et à la moralité publique, que le raisonnement d'Euripide qui appelle toutes choses devant sa barre et les rend ainsi, dès l'abord, comme douteuses et comme subordonnées à l'issue problématique d'un procès. Aristophane n'en a pas moins tort de faire à Euripide un reproche

personnel d'une tendance générale qui s'était emparée irrésistiblement de l'esprit de toute l'époque. Il aurait fallu que la comédie possédât le pouvoir d'arrêter la roue du temps, et de faire remonter le courant du mouvement intellectuel, si elle avait prétendu ramener le public athénien à cette disposition d'esprit où Eschyle l'avait pleinement satisfait.

Une chose remarquable, ce sont les allusions qui, dans différents passages de cette comédie, apparaissent à côté du sujet littéraire. Aristophane n'a pas cessé de maintenir sa position vis-à-vis des démocrates passionnés ; il attaque Cléophon, démagogue alors puissant ; dans la parabase il recommande au peuple fort intelligiblement, bien que d'une manière voilée, de faire la paix et de se réconcilier avec les démagogues bannis qui avaient gouverné Athènes au temps des Quatre-Cents [1] ; mais il reconnaît que le peuple n'est plus en état de se sauver de la ruine imminente par ses propres forces et sa propre sagesse ; il lui recommande de s'accommoder du puissant génie d'Alcibiade, qui n'était certes pas un vieil Athénien selon l'idéal d'Aristophane, dans ce conseil curieux qu'il met dans la bouche d'Eschyle : « Ne laisse jamais dans l'État grandir le jeune lion ; mais si tu l'as élevé, soumets-toi à sa manière, » conseil, il est vrai, qui aurait été bien mieux encore à sa place dix ans auparavant.

[1] Cf. Meier, *de Aristoph. Ranis comment. tertia*. Halæ, 1852, p. XV. E. M,

Aristophane est le seul des grands poètes athéniens qui survécut à la guerre du Péloponèse pendant laquelle étaient successivement morts, Sophocle et Euripide, Cratinos et Eupolis. Nous le voyons encore en activité poétique pendant toute une série d'années après la guerre du Péloponèse : mais on dirait que c'est un étranger, un homme d'un autre temps. Ses *Ecclésiazuses* sont, selon toute probabilité, de 392 (ol. 96, 4). C'est une folle bouffonnerie au fond de laquelle il y a cependant encore ce même credo politique qu'Aristophane professait maintenant depuis plus de trente ans. La démocratie était rétablie alors avec tous ses mauvais côtés, l'argent de l'État était de nouveau prodigué pour des intérêts privés ; le démagogue Agyrrhios entretenait le petit peuple d'une haute solde pour le déterminer à participer aux assemblées ; la bourgeoisie suivait sans grande confiance aujourd'hui tel chef, demain tel autre : dans cet état de choses, les femmes, dans l'œuvre d'Aristophane, décident de se charger des finances de l'État et du gouvernement entier. Elles arrivent en effet à leur but dans l'ecclesia où elles se trouvent déguisées en hommes ; elles y réussissent, surtout parce que c'est la seule chose que l'on n'ait pas essayée encore [1], et qu'on s'abandonne au bon espoir, que d'après un vieil oracle, tout ce que déci-

[1] *Ecclesiazuses*, v. 456.

'Εδόκει γὰρ τοῦτο μόνον ἐν τῇ πόλει
Οὔπω γεγενῆσθαι.

deraient les Athéniens, fût-ce la chose la plus folle, devait tourner à leur avantage. Les femmes organisent alors une excellente utopie où biens et femmes sont en commun, où l'on a surtout un soin particulier des personnes laides des deux sexes, idée poursuivie ensuite avec la gaîté la plus libre dans toutes ses conséquences les plus amusantes.

Dans cette union d'une pensée fondamentale sérieuse avec les créations les plus hardies d'une folle imagination, les *Ecclésiazuses* ne le cèdent pas aux pièces de l'époque la plus florissante de la comédie attique; mais l'arrangement technique trahit visiblement l'influence de la situation étroite et gênée de l'État [1]. Le chœur est évidemment organisé avec parcimonie; son masque était facile à faire puisqu'il ne représentait que des femmes attiques qui entrent d'abord avec des barbes et des manteaux d'hommes ; il n'avait besoin que de peu d'étude, car il n'a presque rien à chanter. Toute la parabase est supprimée, ou plutôt remplacée par une petite harangue dans laquelle le chœur, avant de quitter la scène, engage les juges à juger avec équité et impartialité.

Ces déviations extérieures du plan primitif de l'ancienne comédie se retrouvent, unies à beaucoup de changements internes dans le *Plutos*, et forment la transition visible à ce qu'on est convenu d'appeler la comédie moyenne. Le *Plutos* qui nous est conservé, n'est pas celui que le poète avait mis en scène en 408 (92, 4), mais celui qu'il donna vingt ans plus tard (388, ol. 97, 4), la dernière pièce que le vieux poète ait fait jouer lui-même; car il fit donner par son fils Araros deux drames qu'il composa encore après le *Plutos*, le *Cocalos* et l'*Éolosicon*. Dans le *Plutos* que nous possédons, Aristophane s'écarte décidément des grands intérêts de l'État ; sa satire dans cette pièce est, ou généralement humaine, dirigée contre les imperfections et les travers qui se trouvent partout dans la vie des hommes, ou elle est tout à fait personnelle, et choisit au hasard, au milieu de la foule, des individus quelconques pour donner plus de sel aux plaisanteries. L'invention qui en forme le fond peut servir pour tous les temps : le dieu de la richesse, aveugle qu'il est, tombe entre les mains des plus mauvaises gens et, par cela même, tombe très bas ; un bon et honnête bourgeois, Chrémyle, a soin de le guérir de sa cécité et rend par là bien des braves gens heureux, plonge bien des coquins dans la misère. Du caractère universel de cette fable, il s'ensuit aussi que les personnes ont le type général de leur état et de leur métier. C'est par là, autant que par le ton plus modeste, moins choquant, mais bien moins original aussi du langage, que la pièce s'approche de la nature de la comédie moyenne. Cette transformation n'est cependant pas partout également sensible ; on ne peut donc pas dire que le genre

[1] Les chorégies n'étaient point supprimées, mais on cherchait à les faire de moins en moins coûteuses. Cf. Böckh, *Économie politique des Athéniens*, l. III, § 22.

nouveau s'y trouve déjà complètement achevé et dans sa forme définitive : par moments on se sent encore comme effleuré du souffle de la comédie ancienne et on ne peut se défendre de la triste conviction que le grand génie comique, survivant à l'apogée de son art, était devenu lui-même incertain et inégal dans cet art.

CHAPITRE XXIX

LES RIVAUX D'ARISTOPHANE ET LA COMÉDIE MOYENNE ET NOUVELLE

De Cratinos et Eupolis, de Phérécrate et Hermippe, de Télécléide et Platon et de plusieurs de leurs compétiteurs pour le prix de la comédie nous possédons un grand nombre de titres de pièces et de citations de courts passages : véritable trésor pour l'investigateur infatigable des détails de la vie publique et privée d'Athènes, mais de peu de ressources pour un travail comme le nôtre qui a toujours en vue l'ensemble des œuvres et le caractère distinctif des poètes.

Quant à Cratinos, les allusions brèves, mais substantielles d'Aristophane nous en apprennent plus que les fragments si morcelés de ses ouvrages. C'était évidemment une nature, toute créée pour la danse ivre et joyeuse du comos bachique.

La note fondamentale de la comédie se faisait entendre dans son œuvre avec toute sa vigueur et toute sa puissance, exactement comme la note dominante de la tragédie se retrouve avec le plus de pureté dans Eschyle. Il s'abandonnait à ce jeu fantastique et capricieux avec toute la force de son génie ; les étincelles pétillantes de ses saillies sortaient d'une âme embrasée de l'antique grandeur athénienne. Les attaques personnelles étaient dégagées de tout égard et de tout respect. Comparé à Cratinos, Aristophane semblait d'une culture plus exquise, plus habile et plus prompt à manier la repartie, et non sans une nuance marquée de cette civilisation sophistique d'Euripide, qu'il combattait si systématiquement. « Qui es-tu, disait Cratinos quelque part, auteur alambiqué, fendeur de cheveux, chasseur de sentences, petit Euripidaristophane ? [1] »

Les poèmes de Cratinos montrent souvent, par les noms seuls de ses chœurs, quelle variété d'inventions hardies en formait la base. Il ne composait pas seulement un chœur de toute une foule d'Archiloques ou de Cléobulines, autrement dit de calomniateurs et de femmes éprises d'énigmes : il introduisait aussi, comme chœur, des Ulysse et des Chiron en foule, des Panoptès, c'est-à-dire des êtres ayant, comme l'Argos-Panoptès de la

[1] Τίς δὲ σύ ; (κόμψος τις ἔροιτο θεατής),
Ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώτης, εὐριπιδαριστοφανίζων.
Nous avons cité plus haut (chap. xxv) la réponse d'Aristophane.

mythologie, deux têtes et des yeux innombrables [1], par lesquels il symbolisait, d'après une explication judicieuse et naturelle [2], les disciples d'Hippon, philosophe spéculatif du temps, pour lesquels ni le ciel ni la terre n'avaient rien de caché. Les Richesses aussi (πλοῦτοι) et les Lois d'Athènes (νόμοι) formaient des chœurs chez Cratinos : car la comédie attique prenait la liberté de personnifier tout ce qui bon lui semblait [3].

La pièce de Cratinos dont nous connaissons le mieux la marche, date des dernières années de sa vie, et était intitulée la *Bouteille (Pytinê)*. Dans sa vieillesse, Cratinos s'était, on ne saurait le nier, démesurément adonné à la boisson, et Aristophane, ainsi que les autres comiques, le raillait déjà comme un vieillard tombé en enfance dont la poésie était complètement noyée dans le vin. C'est alors que le vieux comique se releva une dernière fois et avec tant d'énergie et de bonheur qu'en 423 (ol. 89, 1) il remporta le prix sur tous ses rivaux, parmi lesquels se trouvaient Aristophane avec ses *Nuées*. Cette pièce fut la *Pytinê*. Avec une naïveté grandiose le poète y fit de lui-même le sujet de la comédie. La Comédie y figurait comme la légitime femme de Cratinos, comme la bien-aimée de sa jeunesse, et se plaignait amèrement d'être négligée par son mari qui courait après une

[1] Κρανία δισσὰ φορεῖν, ὀφθαλμοὶ δ' οὐκ ἀριθματοί.

[2] Bergk, *de reliquiis comœdiæ atticæ antiquæ*, p. 162.

[4] Les Ἑορταί et les Νῖκαι de Platon, les Λῆροι et les Τόλμαι de Cratès tiraient évidemment leurs titres du chœur.

autre donzelle, la bouteille. Elle va jusqu'à porter plainte à l'archonte pour abandon coupable (κάκωσις) : si son mari ne veut revenir à son devoir, elle requiert le divorce. Il en résulte que le poète se recueille, et que l'ancien amour se réveille dans son cœur. A la fin, son génie poétique s'élève dans toute sa force et sa splendeur, le poète repentant pousse même la passion pour le drame jusqu'à forcer ses amis à lui fermer la bouche, pour qu'il n'inonde pas tout du flot de ses poésies et de ses vers [1]. Dans cette pièce en effet, Cratinos ne semble pas avoir mérité le reproche qu'on lui fait parfois de ne savoir pas bien tirer parti de ses excellentes inventions qui souvent se brisaient, pour ainsi dire, entre ses mains.

Dès le temps de l'apogée de Cratinos, on rendit une loi destinée à limiter la liberté des saillies dans la comédie (Ol. 85e, 1 ; 440). Il est infiniment probable que, sous la contrainte de cette loi, qui toutefois ne resta pas longtemps en vigueur, on représenta pour la première fois les *Ulysses*, (Ὀδυσσεῖς) de Cratinos, pièce que les littérateurs anciens représentent comme approchant du caractère de la comédie moyenne [2]. Cratinos s'y abstenait probablement de toute satire personnelle et

[1] *Cratini fragmenta coll.*, Runkel, p. 50 ; Meineke, *Hist. crit.*, p. 51.

[2] Platonius, *de Comœdia*, p. 8. Si la pièce contenait une parodie (διασυρμόν τινα) de l'*Odyssée* d'Homère, il ne faut cependant pas supposer que Cratinos ait voulu critiquer Homère et le rendre ridicule.

politique pour se renfermer exclusivement dans la sphère des choses communes à l'humanité : le sujet légendaire de la pièce — Ulysse chez le cyclope Polyphème — s'y prêtait d'ailleurs éminemment.

Un poète romain qui a l'habitude de choisir ses mots avec un grand soin et qui aime à leur donner toute leur portée [1], appelle Cratinos le *hardi* à côté d'Eupolis, le *colère*. Évidemment, une violente indignation contre les vices qui envahissaient la société athénienne et une amertume particulière dans la satire, formaient le trait principal du caractère d'Eupolis dont on vante aussi l'abondance dans l'invention [2]. Il s'attribuait lui-même une grande part dans les *Chevaliers* d'Aristophane, celle des comédies du maître où domine le plus la satire personnelle. Aristophane, de son côté, prétendait qu'Eupolis dans son *Maricas*, avait imité les *Chevaliers* en les gâtant par de méchantes additions [3]. Tout ce que nous savons de ce *Maricas*, joué dans l'ol. 89e, 3 (421), c'est que ce nom d'esclave désignait le démagogue Hyperbolos, successeur de Cléon dans la faveur populaire, et représenté ici, à l'instar de Cléon, comme un homme sans éducation libérale et d'une moralité plus que douteuse.

[1] Perse, I, 124. La *Vita Aristophanis* confirme ce jugement.

[2] Φαντασία, εὐφάντασστος. Le même grammairien vante aussi l'essor (ὑψηλός) et la grâce (ἐπίχαρις) d'Eupolis. Il insiste peut-être un peu trop sur celle-ci.

[3] Aristophane, *Nuées*, 553.

C'était surtout le bon Nicias qui formait dans cette pièce le point de mire des intrigues d'Hyperbolos. Cependant, celui des drames d'Eupolis qui renfermait le plus de fiel était très certainement celui des *Bapté*, souvent cité dans l'antiquité, mais toujours de manière à ne pas permettre de se faire une idée bien nette de cette pièce singulière. Ce qu'il y a de plus probable, c'est que cette comédie d'Eupolis était dirigée contre la société (*hétairia*) d'Alcibiade, surtout contre ce mélange singulier d'impiété fanfaronne, de mépris outrecuidant pour les mœurs traditionnelles, de frivolité dédaigneuse pour les religions nationales, et d'engouement pour les cultes mystiques et bizarres de l'Orient. Dans cette pièce, Alcibiade et ses camarades étaient représentés sous le nom de Bapté — nom qui semble provenir de l'usage mystique du baptême — comme adorateurs d'une divinité barbare, la Cotys ou Cotytto de Thrace, dont le culte frénétique, célébré au son d'une musique étourdissante, leur servait pour cacher des excès de toute sorte : peintures qui, s'il faut en juger par l'imitation de Juvénal [1], doivent avoir été on ne peut plus énergiques et frappantes.

Eupolis avait composé deux pièces qui étaient évidemment en rapport l'une avec l'autre. Elles représentaient l'état d'Athènes, l'une à l'intérieur,

[1] Juvénal, II, 91. Cf. Buttmann, *Mythologus*, vol. II, p. 159-167 ; Meineke, *Quæst. scen, spec.*, I, p. 44 ; Lobeck, *Aglaophamus*, vol. II, p. 1008 ; Lucas, *Eup. et Crat.*, p. 84 ; Fritzsche, *Quæst. Aristoph.*, I, p. 201.

l'autre à l'extérieur. Dans l'un de ces drames, les *Dèmes*, les villages de l'Attique, qui composaient le peuple entier (δῆμοι), formaient le chœur comme autant de personnes. Dans cette pièce, Myronidès, général et homme d'État considérable et estimé du temps de Périclès, mais qui avait survécu à celui-ci, ainsi qu'aux autres grands contemporains, et qui maintenant, arrivé à un âge avancé, se sentait isolé dans une génération dégénérée, Myronidès descend aux Enfers, avec l'intention d'y chercher un de ses vieux chefs, et il en ramène en effet Solon, Miltiade, Aristide et Périclès[1]. Des portraits de ces hommes où le respect de leur grandeur n'arrêtait point les saillies joyeuses de la verve comique, des peintures vivantes de l'état d'Athènes, orpheline de ses grands politiques et généraux, se trouvaient ainsi motivés, amenés de la façon la plus gracieuse et la plus naturelle. S'il faut en juger d'après quelques fragments, les héros antiques se plaisaient peu sur la terre, et le chœur dut les prier instamment de ne pas abandonner l'État et les armées d'Athènes à des jeunes gens efféminés et voluptueux. La pièce se terminait par une scène où le chœur vantait comme des dieux les ombres

[1] Ce qui prouve clairement que Myronidès cherche Périclès, c'est la comparaison du *Périclès* de Plutarque, ch. XXIV, avec les passages d'Aristide, de Platonios et autres. (Raspe, *De Eupolidis* Δήμοις *ac* Πόλεσιν. Lips., 1832). Périclès demande à Myronidès pourquoi donc il le cherche, et s'il n'y a point de gens de mérite à Athènes, si son fils, que lui avait donné Aspasie, n'est pas un grand homme d'État, etc. On voit bien par là que c'est Myronidès qui l'a cherché.

des Enfers, et leur consacrait les sceptres de bois d'olivier, entourés de laine (εἰρεσιῶναι), qui lui avaient servi dans le culte de ces divinités et dont il avait appuyé ses prières selon le rite sacré. Les *Poleis* d'Eupolis avaient pour chœur les villes alliées ou plutôt tributaires d'Athènes : l'île de Chios qui était toujours restée fidèle à Athènes et à cause de cela même avait été mieux traitée, s'y distinguait d'une manière avantageuse : Cyzique, dans la Propontide, fermait le cortège. Il est impossible de rien affirmer de plus sur cette comédie.

Parmi les autres comiques de ce temps, Cratès est celui dont il est le plus facile de saisir les traits avec une certaine netteté, précisément parce qu'il avait plus d'originalité, plus de qualités anormales que les autres. Cratès avait été acteur dans les pièces de Cratinos avant de devenir auteur comique lui-même : il ne fut cependant rien moins qu'imitateur de Cratinos. Tout au contraire, il abandonna complètement le terrain que Cratinos et les autres comiques avaient toujours choisi pour leur arène : il renonça à la satire politique. Peut-être n'eut-il pas le courage, dans sa position un peu dépendante, de s'attaquer, du haut de la scène, aux puissants démagogues ; peut-être aussi songea-t-il que les plus beaux lauriers en ce genre lui étaient déjà enlevés. Sa force consistait exclusivement dans l'art avec lequel il composait et compliquait ses pièces[1] : elles excitaient l'intérêt par les

[1] Aristote, *Poétique*, c. 5 ; Τῶν δὲ Ἀθήνησι Κράτης πρῶ-

incidents de l'intrigue qui en formaient le sujet. C'est ce qui a fait dire à Aristophane [1], qu'il avait régalé les Athéniens à peu de frais, en leur donnant à goûter les plus ingénieuses inventions sans prendre la peine de les assaisonner. Les pièces de Cratès étaient des tableaux de mœurs : le premier par exemple il mit sur la scène l'ivrogne, de même que Phérécrate, celui des comiques athéniens qui se rapproche le plus de Cratès, peignait à traits gigantesques le gourmand [2].

Aristote place Cratès dans la même catégorie que le comique sicilien, Épicharme ; et il est probable qu'il eut en effet plus d'affinité avec lui que les autres poètes de la comédie attique [3]. Peut-être est-ce le moment de parler de ce poète célèbre : car l'histoire du développement du drame attique aurait été entravée, si nous avions étudié plus tôt la comédie de Sicile. La comédie de Sicile se rattache également, nous l'avons vu plus haut (chap. XXVII), aux vieilles farces de Mégare ; mais elle a suivi une direction différente de celle prise par la comédie attique. Les farces mégariennes n'avaient certainement pas le caractère politique que celle-ci affecta de si bonne heure ; elles cultivaient par

τος ἦρξεν, ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας, καθόλου λόγους ἢ μύθους ποιεῖν, c'est-à-dire : parmi les comiques athéniens, Cratès fut le premier qui, renonçant à la satire personnelle, fit des récits ou des fictions d'un caractère général.

[1] *Chevaliers*, 535. Cf. Meineke, *Hist. crit. com. Græc.*, p. 60.

[2] Anonym., *de Comedia*, p. XXIX.

[3] Bergk., *de rel. com. Att.*, p. 285.

contre un genre de comique qui est étranger au drame aristophanesque, l'imitation ridicule (la charge) de certains états et métiers de la société. On ne pouvait observer avec vivacité et humeur la tenue et les manières extérieures qui semblent appartenir à certaines fonctions et à certaines occupations, sans y découvrir bientôt quelque chose de caractéristique, souvent même d'exclusif, de borné et d'étranger à l'éducation libérale, de la maladresse dans les occupations qui ne touchent pas au métier, et ces observations ouvraient ainsi un vaste champ à la raillerie et à la saillie. C'est ainsi que Méson, ancien comédien et poète de Mégare [1], introduisit le rôle du cuisinier ou du marmiton qui se maintint sur la scène, si bien qu'on continua à Athènes d'appeler ces personnages des Mésons et leurs saillies des mésoniennes [2]. Il entrait dans ces scènes un fort élément d'imitation extérieure et de comique de gestes, chose que les Doriens en général, plus que les Athéniens, paraissent avoir affectionnée. Le jeu des Dikélictes spartiates consistait uniquement à imiter certains caractères de la vie commune, le médecin étranger par exemple, dans des figures de danse, au moyen d'une gesticulation animée et du discours simple de tous

[1] Il vécut incontestablement à l'époque où existait, à côté de la comédie attique, une comédie mégarienne qu'Ecphantide (antérieur à Cratinos) et autres poètes de l'ancienne comédie représentent comme une farce grossière. Le Mégarien Tolynos appartient à la même époque.

[2] Le grammairien Aristophane de Byzance, dans Athénée, XIV, p, 659, et Festus au mot Mæson.

les jours. Il est d'autant plus vraisemblable que ce genre de comique ait passé en Sicile par l'intermédiaire des colonies doriennes, que nous trouvons de préférence aux frontières occidentales du monde hellénique cette comédie aux caractères stéréotypes, revêtus de masques convenus. Le jeu osque des Atellanes, que les Romains avaient également reçu de Campanie, avait pour caractère distinctif ces masques stéréotypes ; et si long que paraisse le chemin des Doriens du Péloponèse aux Osques d'Atella, les noms mêmes de ces masques à caractère fournissent des preuves évidentes d'une influence grecque [1].

En Sicile, la comédie apparaît d'abord à Sélinonte, colonie de Mégare. Aristoxène qui composa des comédies en dialecte dorien, y vécut avec Épicharme ; aucun témoignage authentique ne dit exactement à quel moment. On ne sait que peu de choses sur son compte : fait remarquable cependant, dans le peu de fragments que nous possédons de lui, il y a un vers qui forme le début d'une longue invective contre les devins [2] : il est évident que lui aussi s'en prenait aux folies et aux ridicules propres à certaines classes et à certains métiers.

[1] Parmi les masques stéréotypes des *Atellanes*, on trouve le *Pappus*, dont le nom est évidemment le πάππος grec et rappelle surtout le Παπποσείληνος, le vieux chef des Satyres dans le drame satyrique ; le *Maccus* dont le mot grec μακκοᾶν explique le sens, le *Simus* (plus tard du moins, Suétone, *Galba*, 13), nom donné surtout aux Satyres à cause de leur nez camard.

[2] Héphestion, *Encheir.*, p. 45.

La période florissante de la comédie sicilienne fut celle où Phormis, Épicharme et son fils ou élève Dinolochos composaient pour le théâtre. On sait que Phormis était ami de Gélon et précepteur de ses enfants ; Épicharme, selon des renseignements dignes de créance, était originaire de l'île de Cos et était arrivé en Sicile en même temps que Cadmos, tyran de Cos, qui abdiqua le gouvernement de son île vers la 73me ol. (488), pour aller s'établir en Sicile. Épicharme demeura pendant un court espace de temps à Mégare en Sicile où il commença probablement sa carrière de poète comique. Quand, dans l'ol. 74me, 1 ou 2 (484 ou 483), Mégare fut conquise par Gélon et que la population en fut transportée à Syracuse, Épicharme y alla également : la maturité de sa vie et de son art coïncide donc avec le règne de Hiéron (ol. 75me 3 à 78me 2 ; 478-467). Ces dates seules permettent de conclure que le caractère de la comédie d'Épicharme ne peut pas être politique : la sûreté et l'autorité du tyran ne s'accommodent guère de la liberté du théâtre. Nous n'entendons pas contester par là que les grands événements contemporains, les destinées du pays, n'aient été touchés, peut-être même peints en détail, dans les pièces d'Épicharme : de quelques-unes d'entre elles nous pouvons même prouver avec certitude ces rapports avec l'histoire contemporaine. Cependant la comédie d'Épicharme ne prenait point part, comme celle d'Aristophane, dans les luttes des factions et des tendances politiques, elle n'essayait point de

présenter tel état politique de Syracuse comme heureux, tel autre comme mauvais et dangereux. La muse d'Épicharme avait une tendance humaine et générale : elle riait et se moquait de folies et de travers qui se retrouvent partout à certains degrés de la vie sociale des hommes. Il avait un élément important de cette imitation animée de certaines classes de la société ordinaire dont il a été question plus haut. Une grande partie de ses pièces paraissent avoir été des comédies à caractères, le *Paysan* par exemple (Ἀγρωστῖνος) et les *Ambassadeurs de fête* (Θεᾶροι) : on rapporte d'une façon certaine qu'Épicharme mit le premier en scène le parasite et l'ivrogne, que Cratès remania pour le théâtre attique. Épicharme se servit aussi le premier de ce nom de parasite[1] qui dans la suite retentit tant de fois dans les pièces grecques et romaines ; et bien des traits vigoureux et gais avec lesquels Plaute a l'habitude de dessiner ce genre de personnages, pourraient bien par leur première ébauche remonter jusqu'à Épicharme[2]. Le poète syracusain montra sans doute dans sa manière de concevoir ces personnages beaucoup de ce talent, propre à la

[1] Dans le drame attique d'Eupolis, les parasites du riche Callias parurent comme κόλακες : mais le seul fait qu'ils composaient le chœur empêchaient qu'ils pussent former le vrai sujet de la satire comique. Ce ne fut qu'Alexis, de la comédie moyenne, qui porta sur la scène le parasite, sous ce nom même.

[2] Le nom du parasite, dans le *Stichus* de Plaute, Miccotrogus, n'est pas attique, mais dorien, et remonte, par conséquent, très probablement à Épicharme.

race dorienne plus qu'à toute autre tribu grecque, de résumer une observation exacte et pénétrante des hommes dans quelques traits frappants et quelques expressions énergiques, qui faisaient qu'on croyait pénétrer l'homme tout entier, dès qu'on l'avait entendu prononcer trois mots. Toutefois, par une originalité singulière, à ce don s'alliait chez Épicharme une certaine tendance philosophique. Épicharme était un homme grave, d'une éducation variée et profonde : il appartenait par sa famille à l'école des médecins de Cos qui dérivaient leur art d'Esculape : il avait été initié par Arcésas, disciple de Pythagore, à l'étrange système de ce philosophe, et ses comédies étaient remplies de discussions philosophiques[1], non seulement, comme on pourrait s'y attendre tout d'abord, sur des idées et des principes de morale, mais encore sur des questions de nature métaphysique, sur Dieu et l'univers, le corps et l'âme : et on ne comprend guère comment Épicharme a pu fondre ces discours spéculatifs dans le contexte de sa comédie.

[1] Epicharme lui-même dit, dans quelques beaux vers (Diogène Laërce, III, 1, § 17) qu'un jour un de ses successeurs vaincrait tous les autres penseurs avec ses discours dans un autre costume et sans mesure métrique. Il est très probable que l'anthologie philosophique que l'on avait sous le nom d'Epicharme, et qu'Ennius imita dans son *Epicharme* (en tétramètres trochaïques), était précisément un extrait de la comédie d'Epicharme, comme la gnomologie que nous possédons de Théognis est un extrait de ses élégies. (Cf. sur tout cela Bernays, dans le *Rh. Mus.*, VIII, p. 280, 1853, et M. Artaud dans son travail posthume sur la comédie. K. H.).

Ce qui est certain, c'est qu'il trouva moyen de rattacher la peinture des folies et des ridicules de son monde aux plus hautes spéculations ou divinations sur la nature des choses ; cela permet de conclure à la différence absolue de sa manière et de la comédie attique.

Il est facile de mettre en harmonie avec cette tendance générale, humaine et philosophique, la forme légendaire qu'avaient une grande partie des comédies d'Épicharme [1]. Les qualités et les traits des personnages mythiques ont ce je ne sais quoi de général, de normal, d'indépendant des petits accidents, qui permet le mieux de montrer les causes intimes et les conséquences extérieures, les symptômes et les critériums des dispositions bonnes ou mauvaises de l'âme. Si nous possédions encore la comédie dorienne et ce qui s'y rattache dans l'ancienne comédie attique et surtout dans la moyenne, nous verrions distinctement et dans des peintures animées, ce que nous ne pouvons maintenant que deviner d'après des titres et de courts fragments, à savoir que la mythologie ainsi traitée était aussi féconde pour la poésie comique que pour le monde idéal de la tragédie. Évidemment, pour en faire un sujet de comédie, il fallait faire descendre dans une sphère inférieure le monde des dieux et des héros : l'anthropomorphisme devait, pour ainsi

[1] Des trente-cinq titres de comédies d'Épicharme qui nous sont conservés, dix-sept sont pris de personnages mythologiques. Grysar, *de Doriensium comœdia*, p. 274. Cf. *Epicharmi fragmenta coll.* H. Polman Kruseman, Harlemi, 1834.

dire, faire le dernier pas en envisageant la vie des dieux exactement comme l'existence bourgeoise et domestique de l'homme du commun et en y faisant ressortir les penchants et les instincts les plus vulgaires. C'est ainsi que la voracité insatiable d'Héraclès était un sujet qu'Épicharme ne se lassait pas de peindre de main de maître [1]. Dans une autre de ses pièces c'était un repas de noces chez les dieux qui était décrit comme le sublime du luxe le plus exquis [2] ; un troisième drame, *Héphestos* ou les *Buveurs* [3], représentait la querelle du dieu du feu avec sa mère Héra, absolument comme une querelle de famille, terminée aussi gaîment que possible par une invitation adressée par Bacchus au fils emporté qui, dans sa colère, a quitté l'Olympe et que l'on y ramène en cortège triomphal et bruyant, après l'avoir bien enivré dans un grand banquet. Ce sont encore les scènes analogues des pièces d'Aristophane qui donnent probablement la meilleure idée et la plus vivante du ton général de cette comédie mythologique. Prométhée, le mécontent et l'intrigant de l'Olympe qui indique les moyens pour enlever le gouvernement aux dieux, l'ambassade des trois dieux où l'odeur du rôti fait oublier à Héraclès l'intérêt des dieux, de sorte que la voix du plus mauvais des trois donne la majorité, montrent clairement comment le monde divin pouvait fournir des tableaux très frappants de situa-

[1] Dans le *Busiris*.
[2] Dans la *Noce d'Hébé*.
[3] Ἥφαιστος ἢ κωμασταί.

tions et de relations tout à fait humaines. En tous les cas on y voit par où la mythologie comique se distingue de la mythologie du drame satyrique ; dans ce dernier les dieux et les héros appartiennent à un genre d'êtres dont la vie a quelque chose de sensuel, d'agreste et de grossier ; dans la comédie, ils entrent dans une vie sociale entachée de tous les défauts et de tous les maux qui sont inhérents à la société humaine [1].

La comédie sicilienne était savamment cultivée, une génération avant la comédie attique ; et, cependant, la transition à ce qu'on appelle la comédie attique moyenne se trouve plus naturellement dans Épicharme que dans Aristophane qui se montre fort au dessous de lui-même, dans celle de ses pièces qui se rapproche de ce genre. La comédie moyenne florissait à une époque où la démocratie athénienne avait encore la liberté illimitée de ses mouvements ; mais on dirait que le peuple n'avait plus assez de sentiment de lui-même, assez d'assurance et de confiance dans toute son activité pour se moquer sur la scène de soi-même, de ses chefs, et des principes politiques en vigueur, tout en persévérant sans hésiter à appliquer ses principes dans la vie pratique. L'issue malheureuse de la guerre du Péloponèse avait brisé cette première vigueur juvénile de l'État athénien ; avec le rétablissement de la liberté, de la démocratie

[1] V. sur tout cela M. Ed. du Méril, *Histoire de la comédie*, p. 260 à 285, où l'on trouvera le dernier mot sur la comédie d'Épicharme. K. H.

et même d'un certain empire maritime, l'élégie de la vie publique d'autrefois ne se trouvait pas encore rétablie du même coup. Dans toutes les parties de l'État l'administration des finances, la conduite de la guerre, la justice, les vices et les défauts l'emportaient sur les qualités ; le peuple athénien le voyait fort bien, mais il était trop paresseux ou trop amateur du repos pour y remédier sérieusement. Dans ces conditions, une raillerie comme celle d'Aristophane qui aurait fait ressortir sans ménagement aucun, non plus certaines ombres isolées d'une apparition brillante, mais tout un tableau assombri, eût été intolérable ; car toute la sérénité de la comédie lui aurait fait défaut. Les comiques de ce temps prirent donc cette direction générale et humaine que nous avons déjà démontrée dans la comédie mégarienne et dans tout ce qui s'y rattache ; ils représentaient les travers ridicules des différentes classes et castes de la société [1], en imitant fidèlement le langage de la vie ordinaire, qui, en général, règne chez eux d'une façon bien plus absolue que chez Aristophane, à l'exception des endroits où les imitations parodi-

[1] Un cuisinier vantard, rôle principal de la comédie moyenne, était déjà un personnage capital dans l'*Eolosicon* d'Aristophane. L'influence que la comédie mégarienne et sicilienne eut sur la création des caractères stéréotypes ressort d'un fait constaté par Pollux (*Onom.* IV, § 146, 148, 150), qui nomme parmi les masques de la comédie nouvelle le *Parasite sicilien* et le *Marmiton Méson*. (D'après le rétablissement du texte par Meineke, *Hist. crit. com, gr.*, p. 564. Cf. plus haut.)

ques de la poésie tragique et épique en interrompaient le cours [1]. L'assaisonnement de la satire personnelle ne manquait pas non plus complétement à ces drames, mais elle ne frappait plus les puissants et les chefs du peuple [2], et lorsque par exception elle les frappait, ce n'était plus pour leur caractère politique ni pour leurs mesures approuvées par le peuple. Par contre, la comédie moyenne cultivait un champ propre à elle, le champ limité des partis et des rivalités littéraires. Les poèmes de la comédie moyenne abondaient en railleries sur l'Académie platonicienne, la résurrection de l'école de Pythagore, les orateurs et les rhéteurs du temps, les poètes épiques et tragiques ; ils remontaient même dans le passé et soumettaient à leur critique ce qui leur paraissait faible et défectueux dans Homère. Cette critique était d'une nature tout autre que celle exercée par Aristophane sur Socrate et dont le point de départ était dans les conditions de la vie pratique. La critique de la comédie moyenne se mettait à des points de vue littéraires et s'étendait avec détail, s'il faut en juger d'après quelques échantillons,

[1] C'est ce qui explique que le scholiaste de *Plutus*, v. 515, reconnait dans le ton épique du passage le caractère de la comédie moyenne.

[2] Par contre ces comiques se permettaient des peintures sarcastiques de souverains étrangers ; le *Dionysos* d'Eubulos était dirigé contre le tyran syracusain, le *Dionysalexandros* de Cratinos le Jeune contre Alexandre de Phère. Plus tard encore, Ménandre raille Denys, tyran d'Héraclée, et Philémon se moque de Magas, roi de Cyrène.

sur le caractère littéraire propre aux hommes qu'elle jugeait. Dans cette transition de la comédie ancienne à la comédie nouvelle, on voit déjà approcher la grande crise de l'histoire intime d'Athènes, où les Athéniens, d'une nation d'hommes d'État, devinrent un peuple de littérateurs où, au lieu de juger la politique grecque et les procès des alliés, ils décidaient de la pureté du style attique et du bon goût en matière d'éloquence, où ce n'était plus l'antagonisme des idées politiques de Thémistocle et de Cimon, mais la rivalité d'écoles ennemies de philosophie et de rhétorique qui mettait toutes les têtes en mouvement. Ce grand changement ne s'acheva qu'au temps des successeurs d'Alexandre ; mais la comédie moyenne est là comme un poteau indicateur qui montre distinctement la voie nouvelle.

Si, dans ce genre, la forme mythique était aussi fréquente que dans la comédie sicilienne [1], la cause en est la même : on habillait de figures légendaires les peintures générales de caractères. Toutefois, nous ne saurions nous dissimuler qu'il y a quelque chose de très incertain et de flottant dans l'idée que nous nous faisons de la comédie moyenne ; la raison en est dans le caractère même de cette comédie, qui est plutôt une forme de transition qu'un genre original. De là, à côté de beaucoup de ressemblance avec l'ancienne comédie, beaucoup de

[1] Meineke (*Hist. crit. com. græc.*, p. 283 et suiv.) donne une longue liste de ces comédies mythologiques.

traits propres à la nouvelle. Aussi Aristote ne parle-t-il jamais que de la comédie ancienne et de la nouvelle, et partant ne distingue pas la comédie moyenne de cette dernière.

Les poètes de la comédie moyenne sont également très nombreux : ils remplissent le temps écoulé dépuis l'ol. 100e (380) jusqu'à l'avénement d'Alexandre. Parmi les plus anciens sont les fils d'Aristophane, Araros et Philippe, et le très fécond Eubulos, dont l'apogée est vers l'ol. 101e (376) ; puis viennent Anaxandride, le premier, dit-on, qui introduisit dans la comédie des histoires d'amour et de séduction [1], — on le voit, la comédie moyenne s'approche aussi par là de la comédie nouvelle, dont elle contient les germes, — Amphis, Anaxilaos, qui tous deux firent de Platon le plastron de leurs saillies, Cratinos le jeune, Timoclès, qui ridiculisait Démosthènes et Hypérides, les orateurs ; plus tard Alexis, un des plus productifs et des plus distingués d'entre ces poètes, et dont les fragments trahissent déjà une parenté très prononcée avec la comédie nouvelle, — il continuait d'ailleurs encore à composer du temps de Ménandre et de Philémon [2], — et vers la même époque Antiphane, d'un caractère analogue [1], le plus fécond de tous les poètes de la comédie moyenne, d'un invention et d'un esprit inépuisables. Le nombre de ses pièces, qui montait à trois cents, et à plus selon d'autres, prouvent que les comiques de ce temps ne présentaient plus seulement, comme Aristophane, des pièces isolées aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, et qu'ils en composaient aussi pour d'autres fêtes, ou, ce qui est plus probable, qu'ils fournissaient plusieurs pièces pour les mêmes fêtes.

[1] Toutefois le *Cocalos* d'Aristophane (ou d'Araros) contenait déjà, selon Platonius, une histoire de séduction et de reconnaissance, tout comme les pièces de Ménandre.

[2] Ainsi qu'on le voit par le fragment de *Hypobolimćos*, dans Athénée, XI, p. 502. b. Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, p. 375.

Ces derniers poètes de la comédie moyenne étaient déjà contemporains des comiques nouveaux qui s'élevaient à leur côté pour rivaliser avec eux, et qui ne paraissent s'en être distingués que par la manière plus décidée et plus exclusive dont ils suivaient la direction nouvelle. Ce sont Ménandre, un des premiers de ces poètes [2] et le plus accompli en même temps, ce qui n'étonne plus quand on considère la comédie moyenne comme une préparation de la nouvelle [3] ; Philémon, qui débuta un peu avant Ménandre, mais qui lui survécut longtemps, très aimé du public athénien, mais toujours jugé fort inférieur à Ménandre par les connaisseurs délicats [4] ; Philippide, contemporain de Phi-

[1] Il mentionnait le roi Seleucos, Athénée IV, p. 156, c.

[2] Son apogée coïncide avec les temps qui suivirent immédiatement la mort d'Alexandre. Ménandre donna sa première pièce tout jeune encore (éphèbe), dans l'ol. 114e, 3 (322). Il mourut dans l'ol. 122e, 1 (291).

[3] D'après l'Anonyme *de Comœdia*, Ménandre aurait été spécialement formé dans son art par Alexis.

[4] Ménandre, après avoir été distancé dans le concours par

lémon[1] : un peu plus jeune qu'eux, Diphilos de Sinope[2], Apollodore de Géla, contemporain de Ménandre, Apollodore de Carystos enfin, qui appartient déjà à la génération suivante[3], et un grand nombre de poètes qui se rattachaient, avec plus ou moins de titres et de mérite, à ceux que nous venons d'énumérer.

En passant de la comédie moyenne à la comédie nouvelle, nous rentrons dans une région moins obscure. Les imitations romaines jointes aux fragments nombreux et en partie étendus que nous possédons encore, suffisent pour nous donner une idée assez claire de l'ensemble et des détails d'une pièce de Ménandre. Un homme de talent qui aurait acquis par l'étude une grande habitude de la langue grecque, qui se serait approprié la délicatesse de l'expression attique, pourrait facilement, aujourd'hui encore, rétablir une pièce de Ménandre, presque de manière à remplacer l'original. Il ne faut point envisager la comédie romaine comme une imitation purement savante et littéraire de la comédie grecque ; elle s'y rattache d'une manière

Philémon, lui disait : « Philémon, ne rougis-tu pas de me vaincre? » Aulu-Gelle, XVII, 4.

[1] D'après Suidas. il débuta dans l'ol 111e, encore avant Philémon.

[2] Sinope était donc la patrie de trois comiques, Diphilos, Denys et Diodore, et en même temps de Diogène le Cynique. Ce doit avoir été une coutume de Sinope de dériver les noms de Zeus (Zeus chthonien ou Sérapis de Sinope).

[3] D'après les calculs de Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, p. 459, et 462.

vivante par la translation de toute la scène grecque à Rome, et non par une simple transmission de livres ; chronologiquement même elle la continue sans interruption. En effet, bien que la véritable apogée de la comédie coïncide avec le temps qui suit immédiatement la mort d'Alexandre, une seconde génération succède à la première, Philémon le fils continue Philémon le père, et il est probable que des poètes comiques de mérite et d'autorité moindres fournirent plus tard encore de nouvelles productions à l'amusement du peuple. Lorsque Livius Andronicus débuta devant le public romain avec des pièces du genre grec (514 de la fondation de Rome, 250), toute l'audace de l'entreprise consistait donc en ce qu'il tenta en langue romaine ce que beaucoup de ses collègues et contemporains avaient coutume de faire en grec dans les villes grecques. En tous les cas, les pièces de Ménandre et de Philémon étaient alors la distraction habituelle que cherchait dans les théâtres le public cultivé de toutes les villes grecques en Asie comme en Italie. En envisageant les choses de la sorte, on se trouve aussi au vrai point de vue pour bien comprendre le rapport entre les comiques latins et les comiques grecs, rapport si singulier qu'il ne put évidemment naître que dans ces conditions historiques déterminées. Il y a deux hypothèses, en effet, qui se présentent tout d'abord à l'esprit, quand on veut s'expliquer ce phénomène littéraire : et ni l'une ni l'autre de ces hypothèses n'est justifiée : ou l'on suppose qu'on soumettait à la partie culti-

vée du public romain des traductions des pièces de Ménandre, de Philémon, etc.; ou l'on s'attend à des tentatives d'imitation libre qui eussent transporté ces pièces sur le sol romain, en les romanisant, non-seulement dans toutes leurs allusions aux mœurs et institutions nationales, mais encore dans leur esprit et leur caractère général, qui les eussent accommodées, en un mot, au goût du peuple romain, et acclimatées en Italie. Ce n'est ni l'un ni l'autre qui arrive : les pièces deviennent romaines tout en restant complétement grecques ; en d'autres termes : dans la comédie grecque des Romains (ce qu'on appelle *comœdia palliata*), la civilisation grecque, et plus spécialement la civilisation attique, envahit Rome ; elle force les Romains, pour peu qu'ils y veuillent participer comme tout le monde civilisé y participait alors, à agréer aussi les formes et les conditions extérieures de ces drames, c'est-à-dire tout le costume grec et le local athénien, à accepter une fois pour toutes la vie attique comme règle normale d'une sociabilité facile et agréable, et, pour le dire en toutes lettres, à se paraître à eux-mêmes, pendant quelques heures, de véritables barbares : les comiques romains ne se font pas faute, dans cette circonstance, de se qualifier eux-mêmes avec leurs compatriotes, de *barbari*[1].

[1] V. Plaute, *Bacchid.*, I, 2, 15 ; *Captivi*, III, 1, 32 ; IV, 2, 104 ; *Trinum.*, *Prol.*, 19 ; Festus, aux mots *barbari* et *vapula*. (C'est ainsi que, de nos jours, les poètes russes placent souvent la scène de leurs drames à Paris et donnent à leurs per-

Ces remarques, qui, chronologiquement, pourraient paraître ici mal déplacées, étaient nécessaires pour justifier l'usage qu'il faut faire de Plaute et de Térence pour se former une idée de la comédie nouvelle. Les comiques romains apprêtaient le plat grec au gré du palais romain, mais différemment, selon leur goût personnel : Plaute avec des assaisonnements un peu vigoureux et plus grossiers, Térence avec plus de délicatesse et de mesure[1], mais le mets restait grec ; c'est bien Athènes, au temps des souverains macédoniens appelés diadoques et épigones, qui se présente ici aux yeux romains[2] ; Athènes, disons-nous, mais Athènes après la perte de sa liberté et de sa grandeur politique par la bataille de Chéronée, et plus encore par la guerre lamienne, Athènes capitale cependant, peuplée, florissante par le commerce et la navigation, riche par les finances de l'État, riche aussi par l'aisance de ses citoyens[3]. Pourtant

sonnages des noms français, parce que la comédie française donne le ton au théâtre européen et que les mœurs de cette comédie seraient fausses, si on les plaçait à Moscou. V. sur la *fabula palliata* les excellentes pages de M. Mommsen, *Röm. Gesch.* I, p. 866-885. K. H.).

[1] Plaute, cependant, est souvent plus imitateur et même traducteur des comiques attiques qu'on ne le suppose. Après Térence, c'est Cécilius Statius qui a le plus servilement suivi Ménandre.

[2] Tellement que les traits les plus spéciaux du droit attique (le droit des épiclères, par exemple, ou héritières) et des institutions politiques d'Athènes (comme la clérouchie de Lemnos) jouent un rôle important dans les comiques romains.

[3] Les finances d'Athènes sous Lycurgue (338-326) étaient en

quelle différence entre cette Athènes et celle de Cimon et de Périclès ! on dirait un vieillard débile, mais viveur jovial et de bonne humeur, à côté de l'homme robuste, qui est au point culminant de sa force et de son énergie morale. Les qualités autrefois si étroitement unies dans le caractère attique, la bravoure résolue et la finesse de l'esprit, s'étaient complétement séparées l'une de l'autre. La première ne se trouvait plus que parmi les troupes de mercenaires sans patrie qui faisaient de la guerre un métier, car la bourgeoisie d'Athènes ne s'abandonnait que dans de rares moments d'impulsion extraordinaire à un enthousiasme belliqueux dont la flamme s'éteignait tout aussitôt. Quand à la merveilleuse intelligence et au remarquable bon sens des Athéniens, s'ils ne se perdaient pas dans les écoles de philosophes et de rhéteurs, ils se tournaient de préférence, depuis que l'intérêt politique avait péri, vers les événements de la vie sociale et les charmes des faciles jouissances.

Ce n'est qu'alors que l'amour devient ce qu'il est resté depuis chez presque tous les peuples qui ont reçu la civilisation grecque, le pivot de la poésie dramatique [1] : il est vrai que ce n'est pas l'amour

apparence aussi brillantes que sous Périclès. Le fameux recensement sous Démétrius de Phalère (317) donne des preuves de la population et du nombre des esclaves à Athènes. Sous Démétrius Poliorcète, Athènes possédait encore une flotte considérable ; bref, ce n'étaient pas les moyens qui faisaient défaut pour qu'Athènes pût inspirer le respect aux rois : l'esprit seul manquait.

[1] *Fabula jucundi nulla est sine amore Menandri*, Ovid.,

dans la forme noble et pure à laquelle il s'est élevé depuis. La vie bornée et peu sociable des jeunes filles attiques, telle que nous l'avons caractérisée plus haut à l'occasion de la poésie sapphique [1],

Trist., II, 37. Meineke, *Men. et Phil. fragm.*, p. XXVIII. (Cf. Guil. Guizot, *Ménandre*, p. 317, et Benoit, *Essai sur la comédie de Ménandre*, p, 41. (K. H.).

[1] V, chap. XIII. — Cf. Bernhardy (*Grundriss*, etc., I, p. 52 et 53), qui partage cette manière de voir, tandis que Fr. Jacobs, dans son excellent travail sur les femmes grecques (*Vermischte Schriften*, 1830, vol. IV, p. 157 à 554), et E. de Lasaulx (*Zur Gesch. und Phil. der Ehe bei den Griechen, Abh. der Münchener Acad. Phil. Cl.* VII, 1852), essayent de prouver que l'Athénienne jouissait d'une liberté et d'un respect presque égaux à ceux de la femme du moyen âge. Un point, entre autres, qui avait été soutenu, mais non élucidé par ces auteurs, la participation des femmes au spectacle, a été mis hors de conteste par M. E. du Méril (*Si les Athéniennes assistaient à la représentation des comédies*, Revue archéologique, 1863. V. aussi le dernier ouvrage de M. de Méril, *Histoire de la comédie*, p. 475 et suiv.). La situation des femmes libres à Athènes est d'ailleurs une des questions les plus controversées de la philologie. Depuis Thomas, Fr. Schlegel, Meiners, Lenz et Böttiger jusqu'à l'auteur de *Charikles* et M. Wachsmuth, on n'a cessé de l'agiter en sens inverse: peut-être n'a-t-on pas toujours assez nettement distingué les diverses époques, défaut dans lequel Otf. Müller lui-même semble tomber ici. On oublie trop que de la position d'une Andromaque et d'une Hélène, position tout aussi libre et aussi respectée que celle de la femme chrétienne, jusqu'à la situation des femmes grecques chez Ménandre, il devait y avoir de nombreuses phases : M. Benoit lui-même, dans l'excellent travail que nous venons de citer plus haut, semble tenir peu de compte des Clytemnestre, des Électre, des Antigone et des Ismène d'Eschyle et de Sophocle, lorsqu'il nous dit (l. c. p. 31) que « Euripide avait, au grand scandale des vieux Athéniens, tiré les femmes du gynécée, pour leur donner à la scène le premier rôle. » Un oubli semblable se rencontre aussi chez M. Saint-Marc Girardin, *Cours de litt. dram.*, II, p. 128. — K. H.

continua encore absolument à la vieille manière dans les familles bourgeoises d'Athènes : une amourette suivie avec une fille de citoyen athénien n'était guère possible avec ces mœurs, et ne se rencontre jamais dans les fragments et les imitations de la comédie de Ménandre. Lorsque la séduction d'une Athénienne forme le nœud de l'action, elle a été accomplie dans l'ivresse et l'entraînement de la jeunesse, dans une rencontre subite, dans un de ces *pervigilia* par exemple, tels que la religion d'Athènes les avait toujours sanctionnés [1], ou bien une prétendue esclave ou hétaïre dont un jeune homme est éperdûment épris, est reconnue comme une Athénienne de bonne naissance, et le mariage couronne la liaison, commencée dans une tout autre intention [2].

Le commerce des jeunes gens avec les hétaïres qui avait encore été un sujet de reproche pour un jeune homme même du temps d'Aristophane [3], était désormais devenu la règle chez les jeunes gens aisés que le père ne tenait pas trop à l'étroit. Ces femmes, toujours étrangères ou affranchies [4],

[1] M. G. Guizot (l. c. p. 317) combat cette opinion d'O. Müller sur la nature de ces liaisons ; M. Benoit, au contraire (l. c. p. 43), l'adopte complétement. K. H.

C'est là le φθορά et l'ἀναγνώρισις qui forme le sujet de tant de comédies de Ménandre.

[3] V. par ex., *Nuées*, v. 996.

[4] C'est ce qui distingue profondément l'ἑταίρα de la πόρνη, qui était esclave du (ou de la) πορνοβοσκός *(leno, lena)*, quoique souvent des πόρναι passassent souvent dans cette classe plus honorable, grâce à des amants qui les rachetaient (λύονται). — (Cf. Jacobs, l. c., p. 321 et suiv. qui distingue moins

de plus ou moins d'éducation et d'élégance de manières, nouaient des relations plus ou moins durables avec des jeunes gens en état de les entretenir et qui avaient alors naturellement peu envie de se marier, d'autant plus que les vraies filles de citoyens attiques continuaient à être élevées d'une façon très retirée et sans presque aucune instruction. Les pères laissent tantôt à leurs fils une liberté convenable, d'après le principe si répandu qu'il faut que jeunesse se passe, tantôt ils cherchent à les retenir, soit par avarice, soit par rigidité morose, quoiqu'il leur arrive souvent de commettre encore eux-mêmes, à leur âge, les folies qu'ils réprouvent avec tant de sévérité. Les esclaves exercent une influence toute particulière dans ces intrigues domestiques. Favorisés par l'esprit de la démocratie, dès le temps de Xénophon, et à peine distingués, dans leur mise, du simple bourgeois, ils avaient gagné davantage encore par la corruption des mœurs et la licence générale. Aussi n'est-il pas rare que, dans ces comédies, l'esclave fasse tout le plan d'opération d'une intrigue, que seul, par son adresse, il sauve le jeune homme de complications désagréables et lui procure la possession de sa maîtresse. On rencontre cependant aussi des esclaves raisonnables qui essayent de déterminer le jeune homme à s'arracher, par une rapide résolution, au joug pesant d'une

nettement ces deux classes. V. aussi le savant ouvrage de Limburg Brouwer, *Histoire de la civilisation morale et religieuse des Grecs*, t. IV, p. 174 et suiv. K. H.).

orgueilleuse hétaïre[1]. Les parasites ne sont pas moins importants dans beaucoup de pièces. Abstraction faite des situations comiques qu'entraîne pour ces personnages leur métier de manger sans travailler, ils sont d'une grande ressource pour le poète comique, parce que, en leur qualité de demi-membres de la famille, ils ont en même temps les relations sociales les plus variées, et qu'au prix d'un repas ils sont toujours prêts à rendre n'importe quel service. Parmi les caractères moins fréquents, citons seulement le fanfaron (*miles gloriosus*), qui n'est point un guerrier athénien, soldat citoyen, comme les héros des anciens temps; c'est un chef de mercenaires sans patrie, enrôlant des soldats, tantôt pour le roi Séleucos, tantôt pour quelque autre général couronné ; faisant avec

[1] C'est ce que l'on voyait dans l'*Eunuque* de Ménandre, d'après la scène dont Perse (*Sat.*, V. 161) donne une imitation abrégée. une copie en miniature, pour ainsi dire. Perse y a en vue Ménandre lui-même et non l'imitation de Térence (*Eunuque*, act. I, sc. 1), quoique Phédrie, Parménon et Thaïs chez Térence répondent aux personnages de Ménandre : Chérestratos, Daos et Chrysis. Chez Ménandre, le jeune homme délibère avec l'esclave au moment où l'hétaïre vient de l'exclure, et pour le cas où elle l'engagerait de nouveau à revenir. Dans Térence, le jeune homme, après une brouille, a déjà été invité à la réconciliation. Cette différence vient de ce que Térence, d'après un procédé fréquent chez les comiques romains, et que l'on appelait *contaminatio*, avait fondu en une seule deux pièces de Ménandre, l'*Eunuque* et le *Colax :* il était donc obligé, pour gagner de la place, de reprendre un peu plus tard le fil de l'*Eunuque*. Les *Adelphes* de Térence étaient également imités du Γεωργός de Ménandre et des Συναποθνήσκοντες de Diphilos, combinés l'un avec l'autre.

peu de peine, dans la riche Asie, un ample butin qu'il dissipe, avec la même facilité, en compagnie des aimables filles d'Athènes; marchandant ses services et s'habituant par cela même à se vanter et à se surfaire ; avec tout cela moitié barbare, dupé par un esclave rusé, dominé par son parasite de toute la supériorité de l'Athénien : on pourrait recueillir, dans la comédie romaine, mille autres traits de ce genre qui cependant ne reçoivent tout leur jour qu'autant qu'on les place cent ans en arrière[1].

Tel est le monde où vécut Ménandre et que, d'après le témoignage unanime des anciens, il peignit avec une vérité frappante : évidemment ce n'était pas un monde remué par de puissants intérêts ni par de grandes idées. La force des antiques principes de morale, l'ardeur des sentiments religieux, politiques, nationaux s'étaient peu à peu évaporées et affaiblies au point d'être réduites à une sorte de philosophie pratique dont les éléments principaux étaient une certaine humanité et équité naturelles, un bon sens inné, nourri par une pénétrante observation, et dont le principe suprême consistait en ce « vivre et laisser vivre » que la démocratie attique avait établi de bonne heure et

[1] L' Ἀλαζών de Théophraste (*Charact.* 23) a quelque parenté avec le Thrason de la comédie, — en général les caractères de Théophraste ressemblent beaucoup aux personnages de Ménandre, — mais c'est un citoyen attique très fier de ses relations avec les Macédoniens, ce n'est pas un soldat à gages,

auquel la morale relâchée du temps avait donné l'extension la plus vaste [1].

Symptôme curieux de l'histoire morale de ce temps, Ménandre et Épicure naquirent à Athènes dans la même année et passèrent leur jeunesse ensemble en prenant part aux mêmes exercices (*synéphèbes*) [2] : une étroite amitié liait ces deux hommes dont les tendances ont tant de points communs. Sans doute on leur ferait grand tort à l'un et à l'autre en les considérant comme esclaves d'un grossier sensualisme : cependant l'enthousiasme des idées morales fait incontestablement défaut à tous les deux : l'un et l'autre sont bien décidés à prendre la vie, telle qu'elle est, du meilleur côté et à la rendre aussi agréable que possible. Ils sont trop fins et trop intelligents pour se livrer au vice : l'expérience les a suffisamment éclairés sur la vanité des jouissances grossières, et la satiété de leurs charmes produit même chez Ménandre un certain

1 Les constitutions aristocratiques étaient partout en Grèce alliées à une surveillance plus sévère des mœurs, à une *censura morum*. Le principe de la démocratie attique, au contraire, était de ne pas restreindre le citoyen dans sa vie privée plus que l'intérêt immédiat de la commune ne l'exigeait. Cependant les ouvrages de la comédie nouvelle n'étaient pas non plus libres d'invectives personnelles, et on discutait encore sur la liberté de la scène comique (Plutarque, *Démétr.*, 12; Meineke, *Hist. crit. com. ant.*, p. 436). Les comiques latins eux-mêmes mêlaient, à l'occasion, ces attaques à leurs pièces : ce fut Névius qui y mit le plus d'amertume et de haine.

2 Strabon, XIV, p. 638 ; Meineke, *Menandri et Philæmonis fragmenta*, p. XXV.

calme, une certaine mesure et comme une absence de passion [1], bien que dans sa vie il puisse avoir cherché son bonheur, moins dans le calme placide d'Épicure, que dans la variété des jouissances douces et tempérées. On sait combien il s'abandonna à la vie avec les hétaïres, non seulement avec la sentimentale Glycère, mais encore avec l'orgueilleuse Thaïs ; et son costume efféminé choqua même, s'il faut en croire une anecdote bien connue, Démétrius de Phalère [2], gouverneur d'Athènes sous Cassandre, qui menait pourtant lui-même une vie des plus licencieuses. Cette philosophie pratique qui ne fait ce qui est utile pour tous que par un égoïsme bien entendu, peut se passer des dieux qu'Épicure relégua dans les régions intermondaines, parce que sa physique ne lui permettait pas de les annihiler complétement ; et, tout à fait d'accord en cela avec son ami, Ménandre prétendait que les dieux auraient une vie bien fatigante, s'ils voulaient distribuer à chacun, jour pour jour, le bien et le mal [3]. La puissance du Hasard joue un rôle d'autant plus important dans la doctrine du philosophe sur la naissance du monde et la destinée humaine : et Ménandre vante en toutes lettres comme souveraine de l'univers Tyché [4], non

1 V. des marques caractéristiques de cette philosophie désillusionnée dans Meineke, *Menandri fragm.*, p. 166.

2 Phèdre, *Fables*, V, 1.

3 Dans un fragment mis au jour par le commentaire de David des *Catégories* d'Aristote, Meineke, *Hist. crit. com. græc.*, p. 454.

4 Meineke, *Menandri fragm*, p. 168.

plus la fille de Zeus tout-puissant qui sauve les hommes en leur apparaissant au moment opportun, mais bien la contingence incalculable et sans cause, la rencontre fortuite des choses dans la nature et la vie humaine.

Mais c'est précisément dans ces temps de dissolution et de corruption que la comédie a une puissance, bien différente sans doute de celle des éclairs de la colère aristophanesque, mais qui agit peut-être dans son genre d'une façon plus efficace encore : la puissance du ridicule qui apprend à craindre comme une folie ce qu'on n'évite plus comme un vice. Cette puissante était d'autant plus forte qu'elle s'en tint complétement à la sphère réelle et qu'elle ne donnait pas aux travers qu'elle peignait, ce l'on ne sait quoi de gigantesque et de surhumain qu'avait la comédie ancienne. Celle-ci, dans son besoin de création comique, invente des figures où s'expriment en traits énergiques les tendances et les idées de toute une classe ou de toute une catégorie d'hommes ; la comédie nouvelle prend ses figures dans la vie réelle, en leur laissant tout leur caractère individuel et en ne leur prêtant d'autre portée que celle que pouvaient avoir des individus de ce genre[1]. L'invention n'en est que plus impérieusement exigée dans la comédie nouvelle pour la fable de la pièce, pour le nœud et le dénoûment dramatique que Ménandre considérait comme la chose principale de sa poé-

[1] De là l'exclamation Ω Μένανδρε καὶ βίε,

sie ; car, tandis que la comédie ancienne use d'une grande liberté, en mettant ses personnages en mouvement selon ce qu'exigeait le développement de la pensée principale, la comédie nouvelle est forcée de s'accommoder en toutes choses aux lois de probabilité de la vie humaine et d'inventer une histoire où toutes les intentions et les circonstances résultent complétement d'un côté des caractères, et de l'autre, des mœurs contemporaines. La tension que produit chez Aristophane le relief de plus en plus accusé de la pensée comique, est amenée ici par la complication et le dénoûment seuls des événements extérieurs et par l'intérêt personnel qu'inspirent certains personnages déterminés : cet intérêt, on essaye de le communiquer aux spectateurs, en lui donnant presque l'illusion de la réalité.

Celui qui a suivi attentivement ces explications, se sera aisément aperçu que la comédie de Ménandre et de Philémon ne fait guère qu'achever ce que, cent ans auparavant, Euripide avait commencé sur le terrain de la scène tragique. Lui aussi avait enlevé à ses caractères cette grandeur idéale qui avait été si puissante chez Eschyle, et leur avait donné un élément plus considérable de faiblesse humaine, et par cela même d'individualité apparente. Euripide le premier abandonna le terrain des principes nationaux et religieux qui avaient été les fondements de l'ancienne morale grecque et soumit toutes choses à un raisonnement dialectique, sophistique même au besoin, qui conduisit bientôt à cette morale

relâchée et prudente que l'on voit régner dans la comédie nouvelle. Aussi Euripide et Ménandre s'accordent-ils si bien dans leurs raisonnements et leurs sentences qu'il est très facile de confondre les fragments de l'un avec ceux de l'autre : la comédie et la tragédie, parties de points si différents, se rencontrent chez eux, comme dans un angle [1], La forme du discours y contribue sans doute pour beaucoup : car de même qu'Euripide avait baissé le ton poétique jusqu'au diapason de la conversation habituelle de la bonne compagnie, de même la comédie, la moyenne déjà [2], et plus encore la comédie nouvelle renoncèrent d'un côté à la haute poésie à laquelle s'élève Aristophane, surtout dans les chants des chœurs, de l'autre à la charge et au burlesque qui tenait à tout le dessin de ses personnages. Dans toutes les pièces de Ménandre régnait le même ton, celui de la conversation polie [3] : au moyen de ses constructions brisées et de ses liaisons de phrases relâchées, il donnait plus de liberté et de vivacité au débit des acteurs tandis que les pièces de Philémon, par leur style plus sévère et plus périodique, étaient plus propres à la lecture qu'à la récitation [4]. Quant au burlesque, les comiques latins, tels que Plaute, en donnent souvent bien plus qu'ils n'en ont trouvé chez les Attiques : c'est que probablement, outre la comédie nationale, ils exploitaient celle d'Epicharme de Sicile. Le sublime poétique dut disparaître en même temps que les chœurs, dont il n'y a déjà plus de trace certaine dans la comédie moyenne [1]. L'association de la poésie lyrique et dramatique se bornait à ce que les personnages en action exprimaient leurs sentiments et leurs émotions passionnées en vers lyriques de mesures différentes qu'ils chantaient en les accompagnant de gestes fort animés. En cela encore, c'étaient plutôt les monodies d'Euripide, que les parties lyriques d'Aristophane qui fournissaient les modèles.

[1] Philémon fut tellement admirateur d'Euripide, qu'il disait qu'il se tuerait aussitôt pour voir Euripide aux enfers, s'il était convaincu que les trépassés eussent encore de la vie et de l'intelligence.

[2] D'après l'anonyme *de Comœdia*, p. XXXIII.

[3] Plutarque insiste surtout sur ce point, *Aristophanis et Menandri Compar.*, c. II.

[4] D'après une observation très délicate du soi-disant Démétrius de Phalère : *de Elocut.*, § 193.

Nous avons suivi l'histoire du drame attique depuis Eschyle jusqu'à Ménandre et nous ne pouvons nous empêcher, en nommant ces deux points extrêmes du développement de la poésie dramatique, de rappeler à nos lecteurs quel trésor de pensées et de vie s'y déroule à nos yeux, quelles curieuses métamorphoses parcourt l'esprit grec, non seulement dans les formes poétiques, mais dans sa nature intime, quelle partie considérable et importante de l'histoire du genre humain se trouve déployée ici dans les peintures les plus vives et les plus fidèles.

[1] D'après Platonius, la comédie moyenne n'avait plus de parabase, parce qu'il n'y avait pas de chœur. L'*Eolosicon* était tout à fait sans chants de chœur. Les comiques nouveaux mettaient par imitation des anciens, leur ΧΟΡΟΣ à la

CHAPITRE XXX

POÉSIE LYRIQUE ET ÉPIQUE DU QUATRIÈME SIÈCLE

La poésie dramatique était si bien faite pour réfléchir toute la manière de penser et de sentir du peuple attique à l'époque de sa grandeur, que les autres genres de poésie en furent fort obscurcis et devinrent pour le grand public des plaisirs momentanés et isolés plutôt qu'ils ne formèrent l'expression poétique de la manière de voir qui régnait alors.

On continua cependant à développer encore la poésie lyrique et on sut y faire vibrer des cordes qui saisirent cet âge d'une force nouvelle. Cette forme fut le dithyrambe nouveau dont Athènes était plus que toutes les autres villes de Grèce le berceau et la patrie, bien que souvent les auteurs de ce genre fussent originaires d'autres contrées[1].

Déjà Lasos d'Hermione, le rival de Simonide et le maître de Pindare, représentait de préférence à Athènes ses dithyrambes au cours majestueux, et les rhythmes dithyrambiques prirent chez lui cette

fin des actes ; mais il est probable qu'un joueur de flûte distrayait, en attendant, la foule impatiente. C'était du moins l'usage à Rome ; c'est d'ailleurs ce que semble aussi dire Euanthius (*de Comœdia*, p. LV) dans le Térence de Westerhow.

1 Cf. en général G. M. Schmidt, *Diatribe in dithyrambum*, Berol., 1845. E. M.

allure plus libre qui les caractérise désormais[1]. Il n'est cependant pas probable que les dithyrambes de Lasos appartinssent à un autre genre que ceux de Pindare dont nous avons encore un superbe fragment, destiné aux Dionysiaques printanières d'Athènes et en effet tout brillant et parfumé de printemps[2]. Il y a là en réalité une structure de rhythmes riche et hardie, où règne un mouvement animé et presque orageux[3] ; mais ce mouvement est soumis à une loi fixe ; tous les détails y sont joints avec art, de manière à former un ensemble savant. Ce fragment montre sans doute que dès lors on donnait une grande étendue aux strophes des chants dithyrambiques, mais on doit supposer par des raisons qui ressortiront dans la suite qu'à ses strophes répondaient des antistrophes.

Ce ne fut que de Mélanippide de Mélos que le dithyrambe reçut un caractère nouveau. Il était petit-fils de Mélanippide l'Ancien qui, né vers la 65e ol. (520), avait vécu à l'époque de Pindare[4].

1 V. chap. XIV.

2 V. chap. XIV.

3 La famille péonienne de rhythmes y prédomine. Les anciens en désignent comme caractère particulier le grandiose (τὸ μεγαλοπρεπές).

4 Le témoignage direct de Suidas et les rapports chronologiques avec Cinésias et Philoxène prouvent que c'est bien le jeune Mélanippide par lequel commença, d'après le célèbre vers de Phérécrate (Plutarque, *de Musica*, 30), la décadence de la musique. Ce Mélanippide illustre fut aussi contemporain de Thucydide (Marcellin, *V. Thucyd.*, § 29) et de Socrate (Xénophon, *Mém.*, 1, 4, 3). (Cf. Ev. Scheibel, *de Melanippide Melio*, Guben, 1848 et 1853. E. M.)

Mélanippide le Jeune, bien plus célèbre que son aïeul, vécut pendant quelque temps à la cour de Perdiccas, roi de Macédoine, qui régnait à peu près de 454 à 414 (ol. 81e, 2 à 91e 2), c'est-à-dire avant la guerre du Péloponèse et pendant la plus grande partie de cette guerre. C'est à lui que Phérécrate le comique, défenseur, dans le même sens qu'Aristophane, de la vieille musique simple, qu'il considère comme une partie essentielle de l'antique moralité, fait remonter la corruption des modes anciens. L'empire prédominant désormais de la musique instrumentale se rattache à ce fait. Aussi, depuis Mélanippide, les *aulètes*, qui jusque là avaient reçu leur salaire des poètes, comme simples comparses ou aides, furent payés séparément par l'entrepreneur du spectacle [1].

A Mélanippide succéda Philoxène de Cythère, d'abord esclave, puis élève de Mélanippide et qu'Aristophane raille dans ses dernières pièces, surtout dans le *Plutos* [2]. Plus tard il vécut près de Denys Ier; et l'on rapporte qu'il usa de beaucoup de liberté vis-à-vis du tyran mélomane, liberté qu'il expiait, dit-on, aux carrières, toutes les fois que le tyran était de mauvaise humeur. Il mourut vers la 100e ol. 1 (380) [3]. Ses dithyrambes parvinrent partout à une réputation immense, et, chose remarquable, pendant qu'Aristophane en parle encore

[1] Plutarque, *de Mus.*, 30.
[2] Aristophane, *Plutus*, 290.
[3] Agé de cinquante-cinq ans. *Marm. Par.*, ep. 69 (Cf. L. A. Berglein, *de Philoxeno Cytherio*, Gott., 1843, E. M.).

comme d'un hardi novateur, Antiphane, le poète de la comédie moyenne, vante déjà sa musique comme la vraie et bonne musique, et il regarde Philoxène comme un dieu parmi les hommes; quant à la musique et à la poésie lyrique de son temps, il les caractérise comme des créations fleuries, ornées de mélodies étrangères [1].

Cependant le comique médisant nomme, immédiatement après Mélanippide parmi les corrupteurs de la musique, Cinésias, qu'Aristophane lui-même raillait déjà vers le milieu de la guerre du Péloponèse [2], pour son style emphatique, creux et vide et pour ses innovations rhythmiques. « Le brillant du dithyrambe, dit-il, doit être nébuleux, étincelant comme le bleu de l'acier, ailé et plein d'essor. » Platon [3] citait Cinésias non sans intention, comme un poète dont il était parfaitement évident qu'il ne lui importait guère de rendre ses auditeurs meilleurs et qu'il ne voulait plaire qu'à la foule, tout comme son père Mélès, le citharède, s'efforçait de le faire par sa manière de jouer de la cithare : il est vrai, ajoute Platon en souriant, qu'il obtint le but contraire et qu'il préparait des tortures aux oreilles de tous.

Après Cinésias c'est Phrynis que la Musique, entrant en personne sur la scène chez Phérécrate, accuse d'être un de ses persécuteurs les plus cruels, et qui « à force de la tourner et la retourner, a fini

[1] Athénée, XIV, p. 643, d.
[2] *Oiseaux*, 1372. Cf. *Nuées*, 332, *Paix*, 832.
[3] *Gorgias*, p. 501, e.

par l'anéantir complétement, en mettant douze harmonies sur cinq cordes. » Ce Phrynis, citharède de Mitylène, fut un rejeton attardé de l'école lesbienne. Il l'emporta le premier, dit-on, aux concours de musique institués par Périclès aux Panathénées[1]; son apogée coïncide donc avec le commencement de la guère du Péloponèse. C'est à lui qu'on attribue particulièrement la transformation du chant de cithare en usage dans l'école de Lesbos ou des anciennes *lois* (Νόμοι), comme on les appelait[2].

Phrynis à son tour forma Timothée le Milésien qui vainquit plus tard son maître dans le concours de musique et s'éleva au nombre des plus grands poètes de dithyrambes[3]. C'est le dernier des musiciens que Phérécrate accuse, et il mourut à un âge très avancé, dans l'ol. 105e, 4 (357)[4]. Quoique, selon la tradition, les éphores de Sparte lui eussent retranché quatre des onze cordes de sa cithare, la

[1] Ἐπὶ Καλλίου ἄρχοντος, *Schol. Nuées*, 967. Il n'y a cependant pas de Callias qui puisse être placé à l'époque où Périclès, en qualité d'agonothète des Panathénées, construisit l'Odéon, vers l'ol. 84e (Plutarque, *Périclès*, 13), et il est probable qu'il faut mettre pour Callias l'archonte Callimaque, ol. 83e, 3.

[2] Plutarque, *de Mus.*, 6. Le Nomos des *Perses* commençait ainsi : Κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον. Pausan., VIII, 50, 3.

[3] Voy., outre les passages connus, la *Métaphysique* d'Aristote. Α ἔλαττον, c. I.

[4] *Marm. Par.* 76. Quant à son âge, Suidas le donne peut être avec plus d'exactitude en le mettant à quatre-vingt-dix sept ans.

Grèce, en général, accueillit avec beaucoup de faveur ses innovations musicales ; il était au nombre des personnages les plus fêtés de l'époque. Les genres de poésie qu'il transforma dans le goût de son temps, sont en somme les mêmes que Terpandre avait établis quatre siècles auparavant, les nomes[1], les proèmes, les hymnes. Il existait encore certaines formes archaïques qu'il fallait observer, et la mesure hexamétrique des nomes elle-même ne fut pas complétement abandonnée par Timothée ; seulement il la mêlait à d'autres et la récitait à la façon dithyrambique[2]. Le genre de poésie qui règne chez lui et qui donna sa couleur à tous les autres, était incontestablement le dithyrambe.

Timothée trouva à son tour un vainqueur, devant la faveur du public, sinon devant le tribunal de critiques autorisés et non prévenus, dans la personne de Polyide dont un élève même, Philotas, l'emporta au concours sur Timothée[3]. Polyide lui aussi est considéré comme un corrupteur de musique ; et cependant il acquit une immense réputation

[1] Steph. Byz., au mot Μίλητος, lui attribue dix-huit livres de νόμοι κιθαρῳδικοί en huit mille vers. Dans ce passage, cependant, il ne faut pas prendre le mot ἔπη dans le sens rigoureux d'hexamètre bien qu'il mêlât cette mesure à ses vers.

[2] Plutarque, *de Mus.*, 4.

[3] Athénée, VIII, p. 352. Cf. Plutarque, *de Mus.*, 21. Il faut évidemment en distinguer le sophiste et tragique Polyide dans la *Poétique* d'Aristote. Un poète de dithyrambe dont l'étude principale était la musique, n'aurait guère été appelé par Aristote ὁ σοφιστής.

parmi les Hellènes. Rien, nulle part, ne plaisait à la masse du peuple qui se pressait dans les théâtres comme les dithyrambes de Timothée et de Polyide[1].

A côté de ces musiciens et poètes, il y en a encore un grand nombre d'autres parmi lesquels nous ne nommerons qu'Ion de Chios, également en faveur auprès du public comme poète dithyrambique[2], Diagoras de Mélos, le trop fameux libre penseur[3], le spirituel Licymnios de Chios, dont l'époque n'est pas exactement connue, Crexos, également un des novateurs mal famés, Télestès de Sélinonte, adversaire poétique de Mélanippide et vainqueur à Athènes dans l'ol. 94e, 3 (401)[4].

Ce qui est plus important que de connaître tous ces noms, c'est l'idée bien complète qu'on doit se faire du caractère particulier de ce dithyrambe. Quelques points principaux suffiront à cet effet.

Pour ce qui concerne la manière de les représenter, les dithyrambes étaient bien encore exécutés à Athènes pendant la guerre du Péloponèse par des chœurs, fournis par les dix tribus aux Dio-

[1] Dans un plébiscite crétois (*Corp. inscr. græc.*, n. 3053), un Téien du nom de Ménéclès est vanté pour avoir souvent joué sur la cithare, à Cnossos, les mélodies de Timothée, de Polyide et des anciens poètes crétois. Cf. chap. XII.

[2] Cf. chap. VI.

[3] L'épicurien Phèdre, dans les rôles herculanéens (*Herculanensia* ed. Drummond et Walpole, p. 164), donne les fragments les plus importants de ses poésies lyriques.

[4] Athénée, XIV, p. 616, e, rapporte une dispute en vers fort gracieux des deux poètes sur la question de savoir si Athènes avait réprouvé le jeu de flûte.

nysiaques[1], ce qui fait souvent appeler les poètes de dithyrambes des chorodidascales cycliques ; mais plus leurs mesures devenaient libres, plus les changements rhythmiques gagnèrent en variété, plus la représentation par chœurs entiers devenait difficile, plus aussi l'habitude se répandit de les faire exécuter par des virtuoses isolés[2]. Le dithyrambe renonça complétement dès lors au retour par antistrophes des mêmes vers, et procédait par rhythmes qui dépendaient entièrement de l'émotion et du caprice du poète[3]. Une chose particulièrement caractéristique, c'étaient les roulades qu'on plaçait au commencement et qu'on appelait *anabolé*, fort blâmées par les critiques sévères[4], mais que le public, on peut en être sûr, écoutait avec ravissement. Rien d'ailleurs n'empêchait de passer d'un mode à un autre[5], et d'entrelacer dans un poème tous les genres de rhythmes, si bien qu'à la fin toute contrainte métrique semblait disparaître et que la poésie parut retourner à la prose précisément dans son essor le plus animé, ainsi que le remarquent souvent les critiques de l'antiquité.

[1] Aristophane, *Oiseaux*, 1403.

[2] Aristote (*Problèmes*, 19, 15) parle de ce changement. Cf. *Rhétorique*, III, 9.

[3] 'Απολελυμένα.

[4] Ἡ *μακρὰ ἀναβολὴ τῷ ποιήσαντι κακίστη* (hexamètre avec une *synizésis* particulière).

[5] C'est ce qu'on appelait *μεταβολή*. Les fragments des dithyrambiques contiennent en effet beaucoup de morceaux d'un rhythme très simple en mode dorien.

Le dithyrambe prenait en même temps un caractère pittoresque ou, pour nous servir de l'expression d'Aristote, *mimétique*. Les phénomènes de la nature et les actions qu'il décrivait, étaient imités par des modes, des rhythmes et le geste pantomimique des artistes exécutants, d'une façon analogue à celle de l'hyporchème, passé de mode désormais. On trouvait une ressource particulière pour arriver à ce résultat dans une musique instrumentale plus nombreuse qui s'efforçait de rendre, par des accords pleins et bruyants, tantôt la tempête des éléments, tantôt des voix d'animaux et en général tout ce qu'elle pouvait réussir à imiter[1].

Quant aux sujets, cette poésie dithyrambique se rattache à Xénocrite, Simonide et autres poètes anciens qui avaient déjà pris pour matière de leurs dithyrambes des événements de la mythologie héroïque[2]. Les titres seuls des dithyrambes de Mélanippide le disent : nous y voyons un *Marsyas* (il s'agit du mythe de l'invention de la flûte par Athéné, qui la jette après l'avoir inventée, et alors Marsyas la ramasse), une *Perséphone,* des *Danaïdes*. Un des plus célèbres était *le Cyclope* de Philoxène, où le poète qui connaissait très bien la

[1] C'est cette imitation de tempêtes, de rivières retentissantes, de taureaux mugissants, etc., dans les dithyrambes que vise Platon (*République,* III, p. 397). Un parasite dit très spirituellement d'un de ces dithyrambes-tempêtes de Timothée qu'il avait déjà vu dans bien des bouilloires des tempêtes plus grandes que celles que faisait Timothée. Athénée VIII, p. 338, a.

[2] Chap. XXI.

Sicile, racontait la belle légende sicilienne de l'amour du cyclope Polyphème pour la belle nymphe Galatée et de sa sanglante vengeance sur son heureux rival, le bel Acis que la nymphe lui préfère. Par les vers d'Aristophane qui parodient Philoxène[1], on voit à peu près comment le poète avait compris ce sujet. Le cyclope y était représenté comme un monstre inoffensif, un Caliban bénin qui, en compagnie de ses brebis bêlantes et de ses chèvres chevrotantes, rôde, comme avec des enfants chéris, à travers les montagnes, cueillant pour sa gibecière des légumes sauvages, et s'étend ensuite par terre, à moitié ivre, commodément et nonchalamment, au milieu de ses troupeaux. Dans sa fureur amoureuse, il devient poète et se console du dédain, qu'il a essuyé par des chants qui lui semblent fort beaux à lui-même : ses brebis aussi partagent ses douleurs et appellent Galatée par leurs bêlements mélancoliques[2]. Les anciens voyaient dans tout le poème, dont Théocrite reprit le sujet pour en former avec plus de goût une idylle[3], des allusions cachées aux relations de Philoxène avec Denys le tyran, le poète amateur, qui avait enlevé une maîtresse, dit-on, à Philoxène. Si l'on ajoute que le dithyrambe de Timothéos, les *maux d'enfantement de Sémélé*[4], passait dans l'an-

[1] *Plutus* 290. Les chants des brebis et des chèvres, que le chœur y est appelé par Carion à bêler et à chevroter, font allusion à l'imitation de ces animaux dans le dithyrambe.

[2] Hermésianax, *Fragm.*, v. 74.

[3] Théocrite, *Idylle* XI ; conf. les scholies sur cette pièce.

[4] Σεμέλης ὠδίν.

tiquité pour la représentation indécente et complétement dépourvue d'idéalisme d'une scène de ce genre [1], on pourra se former une idée suffisante de tout ce dithyrambe nouveau. Point d'unité de pensée comme dans la poésie de Pindare, point de ton dominant qui régnât dans le poème entier et qui pût donner à l'âme une disposition et un caractère déterminés, point de subordination du mythe à certaines idées morales, point de métrique réglée selon des lois établies ni savamment combinée d'après un plan : mais un jeu lâche et voluptueux de l'émotion lyrique, sous les impulsions accidentelles d'une fable mythique, prenant tantôt telle direction, tantôt telle autre, et s'attachant de préférence aux choses qui permettaient une imitation directe par les sons, une peinture enfin qui se complaisait dans les charmes sensuels. Beaucoup de monodies dans les dernières tragédies d'Euripide qu'Aristophane raille dans *les Grenouilles*, ont tout à fait, par cette peinture sensuelle et ce défaut de tenue, le caractère du dithyrambe contemporain et pourraient bien en donner l'idée la plus fidèle.

Des productions d'Euripide qui appartiennent au genre lyrique, on pourra aussi inférer qu'une réflexion corrosive et délétère, un raisonnement su-

[1] Le spirituel Stratonice en disait : « Si elle enfantait un artisan au lieu d'un dieu, pourrait-elle crier plus fort ? » Athénée, VIII, p. 352, a. — Dans un esprit analogue, Polyide faisait d'Atlas un berger de Libye. Tzetzès sur Lycophron, 879.

pra-rationaliste régnaient jusque dans la poésie lyrique, à côté de ce miroitement pittoresque de sensations physiques. Le dithyrambe toutefois s'y prêtait mieux que d'autres genres poétiques d'un ton plus calme. Nous rappellerons surtout les Éloges, en forme de péans, d'êtres tout à fait généraux et abstraits, tels que la Santé, par exemple, qui deviennent de mode à cette époque. Nous possédons plusieurs vers d'un poème de ce genre, composé par Licymnios [1]. Ils sont pour la plupart interpolés dans le petit péan de la Santé par Ariphron, poème qui nous a été conservé. On y trouve, avec beaucoup de justesse, mais avec fort peu de poésie, que sans la santé l'homme ne peut bien jouir ni de la richesse, ni de la domination, ni d'aucun autre bien [2]. Quoique le sujet n'en soit pas moins abstrait, le péan ou le scolion à la Vertu du grand Aristote est plus lyrique par sa composition. La Vertu y est dès l'exorde représentée avec une chaleur enthousiaste, comme une divinité brillante d'une beauté virginale : mourir pour elle est un sort envié en Hellade ; et l'énumération des grands héros qui souffrirent et moururent pour elle, se termine, par une transition brusque, mais certainement voulue, avec l'éloge profondément senti du noble ami d'Aristote, Hermias, souverain d'Atarné.

[1] Sextus Empiricus, *adv. mathematicos, ex rec.* Bekker, p. 556.

[2] Athénée, XV, p. 702, a. Böckh, *Corp. inscr.*, t. I, p. 477 et suiv., Schneidewin, *Delectus poesis græc. eleg. iamb. melic.*, p. 450.

L'élégie elle aussi resta, pendant la période de la littérature attique, un amusement poétique très goûté, ce qui ne peut guère étonner quand on sait qu'elle demeura toujours fidèle à sa première destination d'égayer les banquets et de répandre sur les jouissances de la table et de la société la douce lumière de l'élévation poétique. Aussi les fragments élégiaques de ce temps d'Ion de Chios, de Dionysios d'Athènes, du sophiste Evénos de Paros, de Critias d'Athènes, parlent-ils tous assez longuement du vin, de la vraie manière de boire, de la danse et du chant au repas, du jeu de *cottabos* que la jeunesse pratiquait alors avec tant d'ardeur, et d'autres choses de ce genre. Les joies de la table avec la mesure voulue, tel est le sujet constant de ces petits poèmes. Savoir se recueillir au milieu de la jouissance, et jouir moralement du plaisir matériel, conserver le sentiment de la dignité morale, voilà le but où vise cette élégie : « Boire, dit Ion [1], et plaisanter et être juste. » Comme cependant il est naturel que de la table joyeuse les pensées passent facilement à toute la situation sociale et politique sans laquelle la jouissance insouciante serait impossible, l'élégie conserve toujours un caractère politique, et les hommes d'État aimaient à communiquer dans cette forme leurs idées sur ce qui convenait à la Grèce et aux diverses républiques. Il en était ainsi sans doute des élégies de

[1] Πίνειν καὶ παίζειν καὶ τὰ δίκαια φρονεῖν. Athénée, X, p. 447, d.

Denys, homme d'État assez remarquable du temps de Périclès, et qui dirigea les Athéniens dans le grand établissement hellénique de Thurii. On l'appelle en plaisantant l'homme d'airain, parce que le premier, disait-on, il avait proposé aux Athéniens, qui ne s'étaient servis jusque-là que d'argent, l'introduction de la petite monnaie de cuivre. Il serait bien à désirer que nous connussions la suite de cette élégie de Denys, où il dit : « Or ça ! venez entendre une bonne nouvelle, suspendez vos combats de coupes, accordez-moi votre attention ; écoutez [1]. »

La tendance politique se trahit avec plus d'évidence encore dans les fragments importants des élégies de Critias, fils de Calleschros : il y disait formellement qu'il avait proposé, dans l'assemblée populaire, le rappel d'Alcibiade, et qu'il était l'auteur du plébiscite [2]. La prédilection que Critias avait pour Lacédémone en sa qualité d'eupatride athénien et d'ami de Socrate, se trahit dans les éloges des vieux usages que les Spartiates observaient au repas, tandis que les coutumes des Lydiens efféminés avaient fait irruption chez les Athéniens [3]. Cela ne donne cependant pas encore le droit de supposer dès lors à Critias ces sentiments mauvais et criminels contre le peuple d'Athènes qui ne se développèrent chez lui que peu à peu, sous l'empire des circonstances et avec cette

[1] Athénée, XV, p. 669, b.
[2] Plutarque, *Alcibiade*, 33.
[3] Athénée, X, p. 432, d.

terrible conséquence qui souvent dans la vie politique fait fatalement d'un faux pas le malheur de toute une vie.

De cette élégie, cultivée dans le cercle de la civilisation attique, se distingue essentiellement l'élégie d'Antimaque de Colophon que l'on pourrait appeler le réveil de la plainte amoureuse de Mimnerne. Antimaque qui fleurit après l'ol. 94e (404) est d'ailleurs en tout un évocateur de la vieille poésie, un esprit qui poursuit ses études solitaires, loin du courant de la civilisation moderne. Aussi trouve-t-il à cause de cela même peu d'écho dans son temps, et l'on rapporte qu'à la lecture de sa *Thébaïde* tous ses auditeurs, à l'exception du seul Platon, s'éloignèrent. Son poème élégiaque, intitulé *Lydé*, était consacré au souvenir d'une jeune fille lydienne qu'il avait aimée et perdue de bonne heure [1]. Tout l'ouvrage était donc une plainte sur sa perte qui recevait sans doute la chaleur et la vie par le souvenir mélancolique du poète, évoquant le passé évanoui. Nous savons, il est vrai, qu'Antimaque employait beaucoup de sujets mythiques pour orner son poème ; mais s'il n'avait fait autre chose qu'orner la pensée générale des souffrances que lui avait values son amour, par des exemples de destinées semblables, puisés dans la mythologie, son poème n'aurait certainement pas mérité la célébrité dont il jouissait dans l'antiquité.

[1] D'après le passage principal d'Hermésianax.

Voilà le moment aussi de reprendre le fil de l'histoire de la poésie épique que nous avons laissé tomber après Pisandre. (V. ch. IX.) Elle ne dormait pourtant pas. Dans la personne de Panyasis d'Halicarnasse, oncle d'Hérodote (vers l'ol. 78e, 468 [1]), de Chérilos de Samos (vers l'ol. 94e, 404), de cet Antimaque de Colophon dont nous venons de parler et dont la jeunesse coïncidait avec la vieillesse de Chérilos [2], elle trouva des organes qui toutefois rencontrèrent, à tout prendre, autant d'indifférence chez le public de leur époque, que la poésie homérique avait trouvé de curiosité et d'admiration universelles. Ce ne furent que les études littéraires d'Alexandrie qui les déterrèrent et placèrent Panyasis et Antimaque au rang des premiers poètes d'épopées à côté de Pisandre. Aussi n'avons-nous comparativement que peu de fragments de ces poètes : et ceux que nous possédons ne sont guère cités qu'en vue de renseignements d'érudition : il s'est conservé peu de choses caractéristiques qui puissent donner une idée de toute la manière et de l'art de ces poètes.

Panyasis a embrassé dans son *Héraclée* une grande richesse de mythes et peint avec amour

[1] C'est Suidas qui donne cette date; plus tard, à peu près vers l'ol. 82e eut lieu l'assassinat de Panyasis par Lygdamis, tyran d'Halicarnasse, le même qu'Hérodote chassa dans la suite.

[2] Lorsque Lysandre était à Samos, après avoir vaincu Athènes, Chérilos se trouvait près de lui, et dans les concours poétiques qu'il y organisa, Antimaque, jeune encore, fut vaincu par Nicératos d'Héraclée. Plutarque, *Lysandre*, 18.

les aventures du héros dans les contrées éloignées du monde et toutes celles qui ont un certain tour romanesque. La description des vrais exploits, de la vigueur d'athlète et de la virilité invincible du héros semble avoir été relevée ou adoucie par l'attrait de peintures d'un genre bien différent. C'est ainsi du moins qu'il animait un repas auquel Héraclès prenait sa part, par les propos agréables des braves buveurs; et sans doute les couleurs animées ne faisaient pas défaut au récit de la servitude du héros auprès d'Omphale qui amena Héraclès en Lydie [1].

Le même poète avait aussi fait de la première histoire des Ioniens en Asie Mineure, de leurs migrations et établissements sous la conduite de Nélée et d'autres Codrides, le sujet d'un grand poème épique : *les Ioniques*.

Chérilos le Samien conçut le vaste dessein d'illustrer par une épopée l'événement le plus grand et certainement le plus glorieux de l'histoire réelle des Grecs, la guerre du roi des Perses, Xerxès, contre l'Hellade. Il est impossible de blâmer ce choix, quand même on considérerait, comme nous, l'épopée historique dans le sens propre du mot, comme un genre faux et bâtard. Mais la guerre médique, était, par ses lignes principales, un événement d'une simplicité et d'une grandeur si remarquables, — ce despote de l'Orient conduisant

[1] *Panyasis Halic.*, *Heracleadis fragm.*, *ed.* P. Tzschirner Vratisl., 1842, E. M.

les troupes de ses peuples asservis contre les républiques de l'Hellade, menacées dans toute la liberté de leur existence, — elle était en même temps, par ses détails de second ordre, tellement enveloppée déjà dans les brouillards et le clair-obscur, grâce à la renommée aux mille bouches des Grecs, qu'elle se prêtait évidemment à être traitée d'une façon vraiment poétique. Si Aristote soutient avec raison que la poésie est plus philosophique que l'histoire parce qu'elle contient plus de vérité générale, il faut avouer que des événements tels que la guerre médique appartiennent tout à fait à la poésie, ou si l'on veut, à l'histoire naturellement poétique. Maintenant, Chérilos saisit-il toute la grandeur de cet événement, en pénétra-t-il avec une égale vivacité le côté matériel et le côté moral ? c'est ce qu'on ne peut plus guère décider, puisque les fragments conservés ne se rapportent qu'à des détails, la plupart du temps sans importance [1]. Le début du poème où Chérilos se plaignait que tout le terrain de la poésie épique fût déjà partagé et qu'il ne lui restât plus de prix à gagner, est d'un mauvais augure; ce n'est pas là le motif qui eût dû le déterminer à peindre le plus grand exploit des Hellènes. Malheureusement le désir d'être neuf semble en effet avoir

[1] Il est certain que les Athéniens ne payèrent pas chaque vers de Chérilos d'un statère d'or, comme on a inféré d'un passage de Suidas; il est évident que c'est là une confusion avec le Chérilos plus jeune qu'Alexandre récompensa, dit-on, si princièrement. (Horace, *Ep.*, II, I, 233).

fortement influé sur l'ensemble et le détail de son ouvrage. Aristote blâme ses comparaisons comme obscures et recherchées [1], et dans les fragments on a également relevé, non à tort, de l'afféterie et de la puérilité [2].

La *Thébaïde* d'Antimaque était d'une composition très vaste, pour ne pas dire encyclopédique. Dans l'exécution du détail il y avait beaucoup d'érudition mythologique, dans l'expression beaucoup d'étude et de soin; mais l'ensemble, au dire des critiques anciens, manquait de cette cohésion intime qui eût attaché l'auditeur, et de ce parfum de grâce que l'industrie la plus infatigable ne saurait donner à ses produits [3]. Aussi Hadrien restait-il certainement bien fidèle à sa prédilection pour ce qui était affecté, recherché et pompeux, lorsqu'il plaça Antimaque au-dessus d'Homère et qu'il s'efforça d'imiter son style dans un ouvrage du genre épique qu'il avait entrepris lui-même.[4]

[1] Aristote, *Topique*, VIII, 1.

[2] A. F., Næke, *Chœrili Samii quæ supersunt*. Lips., 1817.

[3] V. Schellenberg, *Antimachi Colophonii reliquiæ*, p. 38 et suiv. (Stoll. *Animadvers. in Antim. Col. fragm.* Gottingue, 1840, et l'édition des fragments par le même philologue. Dillenburg, 1845. E. M.)

[4] Spartien, dans la *Vie d'Hadrien*. c. xv. On sait maintenant que le titre de l'ouvrage d'Hadrien était *Catachannæ* (V. Bergk, *de Antimachi et Hadriani Catachannis*, *Zeitschr. f. Alterthumsw.* 1835, nº 37. E. M.). Le poème peut avoir eu quelque ressemblance avec les *Diræ* de Valerius Caton.

CHAPITRE XXXI

L'ÉLOQUENCE POLITIQUE A ATHÈNES AVANT L'INFLUENCE DE LA RHÉTORIQUE

En voyant la poésie, dans les derniers tragiques aussi bien que dans la comédie, tomber de plus en plus au niveau de la prose, on est naturellement amené à voir dans celle-ci l'élément prédominant de la littérature de l'époque, et on n'en est que plus curieux d'examiner la direction, la marche et les lois de développement de cet empire.

Le développement de la prose appartient presque tout entier à la période qui s'écoule entre les guerres médiques et Alexandre le Grand. Tout ce qui est antérieur à cette époque en fait d'essais de prose, ou ne se distingue pas assez de la parole ordinaire de la vie commune pour constituer un véritable langage littéraire, ou, s'il s'en distingue, doit son charme et son éclat, non à des qualités intrinsèques, mais à l'imitation de locutions et de formes de composition propres à la poésie dont le développement avait précédé à tant de siècles celui de la prose.

En abordant cette forme nouvelle de productions intellectuelles et en essayant de se faire une idée juste du développement particulier qu'elle parcourut chez les Hellènes, il est prudent de ne pas diviser tout d'abord l'ensemble de la prose en genres, selon

les divers sujets traités dans cette forme. Efforçons-nous, au contraire, autant que possible de lui conserver son caractère d'ensemble ; après tout, la prose n'est-elle pas partout une seule et même chose dans ses caractères principaux, puisqu'elle n'est qu'une forme plus savante de la parole ordinaire dont l'objet est la réalité, dont l'agent est l'intelligence ?

Si l'on compare tout d'abord l'ensemble de la prose à celui de la poésie, on avouera que, tout en étant sœurs, elles ne se confondent point l'une avec l'autre ; à tel point qu'il est impossible de les comprendre dans une définition commune, puisqu'elles n'ont en commun que le fait de parler au moyen de sons articulés et d'être fixées par l'écriture. D'ailleurs, en contemplant la vie morale de l'humanité soit dans le commerce social, soit dans l'art ou la science, on rencontrera toujours la poésie et la prose à des moments et à des endroits très éloignés.

La poésie est, par toute son essence, un art, un des beaux-arts. Elle a pour mission d'exprimer et de représenter des émotions qui remplissent puissamment l'âme humaine, de mettre sous les yeux de l'esprit, de lui exposer complètement ce qui agite et occupe le cœur humain. Elle n'a point de but dans la vie matérielle ; elle ne se propose point de déterminer la volonté d'autrui, de décider les hommes à telle ou telle action ; tant qu'elle reste poésie, elle demeure au-dessus des besoins de toute la vie terrestre. L'esprit y apparaît libre

et créateur. Quoiqu'il tire sa nourriture du monde réel de l'expérience, il le transforme cependant d'après ses propres lois et les exigences de sa nature, non d'après celles de la réalité. C'est à bon droit que de mille manières différentes on a appelé la poésie une fille du ciel : et les Grecs n'ont tenu que l'inspiration poétique, et non la prose, pour un don des Muses olympiennes.

La prose n'est pas originairement un art, pas plus que la construction d'une maison pour servir d'abri contre le vent et la tempête n'est un art dans le vrai sens du mot. Elle est l'usage naturel, en vue de certains buts déterminés, de la parole articulée qui fixe les idées. Ces buts se trouvent toujours dans les rapports des hommes avec la réalité. C'est, en premier lieu, l'effort pour donner à la réalité, au milieu extérieur de l'homme, à l'état social, une forme et un arrangement qui soient en harmonie avec les intérêts de l'individu ou de l'ensemble ; c'est ensuite le désir d'acquérir et de répandre les connaissances de la réalité qui sont indispensables à l'homme pour pouvoir se soumettre le monde réel ; et ce n'est que beaucoup plus tard et peu à peu que perce, pour gagner de plus en plus de terrain, la curiosité désintéressée, le désir de savoir pour savoir.

A tous ces égards la prose est encore loin d'être un art ; mais elle le devient, tout comme la construction des édifices s'élève à la hauteur d'un art lorsque, à l'intention de créer un abri contre le vent et la tempête, l'effraction et le vol, se joint

l'effort de donner à l'édifice un caractère déterminé, d'exprimer ou d'éveiller par ses formes certaines sensations et certaines dispositions d'esprit, en un mot de représenter immédiatement et par la vue une vie morale. De la sorte un peuple, pour peu qu'il ait la vocation et la disposition des beaux-arts, tranforme tous les objets qu'il produit pour atteindre des buts déterminés ou pour satisfaire des besoins matériels, en instruments qui lui servent à révéler l'âme et l'esprit. Ses vases, les ustensiles de l'usage le plus journalier expriment dans leurs formes et leurs ornements l'esprit du peuple, ne fût-ce que d'une manière vague et insuffisante, de façon cependant à prêter à ces choses qui l'entourent une force mystérieuse qui réagisse sur l'esprit lui-même.

Ce sont ces instincts et ces besoins de l'esprit, si puissants dans le peuple grec, qui, à partir du siècle de Périclès, produisirent l'art de la prose, en amenant les orateurs, historiens et philosophes à concentrer dans une idée d'ensemble, dans une seule et grande intuition de l'esprit, les pensées qu'ils avaient à communiquer et qui avaient en vue tantôt l'activité pratique, tantôt l'enseignement théorique. Ce sont encore ces instincts et ces besoins intellectuels qui les poussèrent à mettre les formes du discours en harmonie intime avec ces idées, de façon que ces formes, pour nous servir d'une comparaison, accompagnassent comme une musique légère, l'opération de la pensée et produisissent sur l'âme une impression totale qui fût avec les intentions pratiques ou théoriques de l'ouvrage dans la même harmonie que l'on trouve nécessairement entre l'effet produit sur l'âme par une œuvre de belle architecture, et par la destination de cet édifice à certains usages pratiques.

Tel est le point de vue auquel nous nous placerons en racontant l'histoire de la prose attique. Ce que ce récit devra surtout rendre clair et saisissable, c'est le caractère d'ensemble de ces ouvrages, auquel se rattache étroitement le style des diverses formes, c'est l'impression qu'ils produisent sur l'esprit des lecteurs, c'est enfin la connexité de toutes ces choses avec l'état de la nation, avec l'énergie et l'élasticité de l'esprit et avec les rapports entre la raison et les passions. Or, il va de soi que tout cela serait impossible si l'on ne consentait à aborder, en même temps que la forme, le contenu des œuvres, les sujets qu'ont traités leurs auteurs, les intentions pratiques et théoriques, en un mot, que poursuivaient les prosateurs, en composant ces ouvrages.

Dans toute l'histoire de la prose attique depuis le temps de Périclès jusqu'à Alexandre le Grand, on peut distinguer trois époques, dont on désignera provisoirement la première par les noms de Périclès lui-même, d'Antiphon et de Thucydide, la seconde par ceux de Lysias, d'Isocrate et de Platon, la troisième enfin par ceux de Démosthène, Eschine, Démade. La suite montrera pourquoi nous choisissons de préférence ces noms.

Deux choses fort différentes concourent pour amener la première époque c'est la politique athénienne et la sophistique de Sicile. Examinons-les tout d'abord.

Depuis que Solon avait fondé la démocratie athénienne, il s'était formé chez les hommes d'État les plus distingués une idée déterminée de la mission d'Athènes, idée basée sur des réflexions pénétrantes au sujet de la situation extérieure et des ressources intérieures de l'Attique, du caractère et des dispositions de ses habitants. Le développement de la souveraineté populaire, l'industrie et le commerce, l'empire des mers, tels étaient aux yeux de ces hommes d'État, les points principaux de la mission d'Athènes. Certaines de ces idées se transmirent de Solon, à travers toute une suite d'hommes d'État[1], jusqu'à Thémistocle et Périclès, et furent de plus en plus développées et étendues par eux. Lors même qu'un parti politique opposé, celui d'Aristide et de Cimon, cherchait à enrayer ce développement, ce n'étaient pas, après tout, ces points principaux qui formaient le sujet de leurs dissentiments avec les adversaires ; au fond ils ne voulaient que tempérer ce mouvement trop précipité qui ressemblait à la flamme

[1] Plutarque en parle dans sa vie de *Thémistocle*, 2. Thémistocle, tout jeune encore, s'attache à Mnésiphile, le même qui joue un rôle si important chez Hérodote (VIII, 57), et qui cultivait, comme une étude héritée de Solon, ce qu'on appelait alors σοφία, et ce que Plutarque définit la capacité politique et l'intelligence pratique.

agitée d'un flambeau, afin de lui conserver une vie plus longue.

Cette méditation profonde, jointe à ce sentiment très net des besoins d'Athènes[1], donnait aux discours d'hommes tels que Thémistocle et Périclès, une vigueur et une solidité intrinsèque qui firent bien plus d'impression sur le peuple athénien que n'auraient pu le faire une proposition ou un conseil utiles, mais isolés et ne visant qu'un cas particulier. Dès les temps héroïques on avait parlé au peuple en Grèce, bien avant que les assemblées populaires se fussent emparées du gouvernement dans le sens démocratique. Les rois d'autrefois avaient harangué le peuple tantôt avec cette façon naturelle qu'Homère attribue à Ulysse, tantôt en phrases brèves et laconiques comme Ménélas ; Hésiode prête aux rois une Muse particulière, Calliope, dont la puissance les met à même de parler devant le peuple de manière à persuader et à gagner les auditeurs. Au fur et à mesure que se développèrent les constitutions républicaines après les temps d'Homère et d'Hésiode, d'innombrables dignitaires ou chefs populaires avaient, dans les nombreuses cités libres de la Grèce, parlé soit aux assemblées du peuple, soit aux sénats et aux commissions, et certes ils avaient prononcé plus d'une allocution énergique. Cependant tous ces discours ne survivaient pas à la circonstance donnée qui

[1] Τοῦ δέοντος, expression fort usitée à Athènes du temps de Périclès, et qui signifie l'exigence momentanée de la situation actuelle de l'État,

les avaient provoqués ; ils se perdaient dans l'air, sans laisser plus d'impression durable que la conversation de la vie commune ; et, il faut bien le supposer, on ne songea pas, pendant tout ce temps que l'éloquence pût agir au delà de l'événement particulier et acquérir une influence dominante sur toute l'activité du peuple. Les Ioniens eux-mêmes, si spirituels et si vifs, se distinguaient évidemment, au temps de l'épanouissement le plus brillant de leur esprit, plus par la conversation et par le récit dans le cercle social que par le discours majestueux de l'assemblée populaire ; Hérodote du moins aime beaucoup à intercaler, dans son histoire où il se rattache si étroitement aux Ioniens, des conversations, des discours même en cercle intime : mais son récit ne connaît pas ces harangues au peuple, ces *démégories* qui sont si caractéristiques dans Thucydide. L'antiquité est unanime à reconnaître Athènes seule pour la terre de l'éloquence [1] ; et, de même que les seuls ouvrages des orateurs attiques ont été conservés par la littérature, l'éloquence *illettrée* elle aussi, — celle qui n'était pas destinée à être consignée par l'écriture, et qui fut le germe de l'éloquence littéraire, si célèbre plus tard, — était certainement bien plus propre à Athènes qu'au reste de la Grèce.

Chez Thémistocle, qui, avec autant de sagacité que de hardiesse d'esprit, posa, dans les moments

[1] Studium eloquentiæ proprium Athenarum. Cicero, *Brutus*, 13.

les plus dangereux et les plus difficiles, les solides fondements de la grandeur d'Athènes, l'éloquence proprement dite se fait encore moins remarquer que la sagesse de ses plans et l'énergie dans l'exécution ; toutefois on convenait en général qu'il était parfaitement en état d'exprimer ses pensées et de les faire briller par la parole [1]. L'éloquence jouait un rôle bien plus important dans les discours de Périclès. La puissance et l'empire d'Athènes, quoique constamment attaqués et contestés, étaient déjà arrivés alors à une certaine stabilité. C'était le moment d'embrasser du regard ce qui avait été fait et de se rendre compte des principes propres à le conserver et à l'étendre au besoin ; il s'agissait enfin de savoir à quoi serviraient cet empire sur les Grecs des îles et des côtes, obtenu par tant et de si grands efforts, et ces ressources financières qui affluaient en si grande masse à Athènes. De toute la carrière politique de Périclès il ressort qu'il comptait réellement sur la capacité de son peuple pour se gouverner lui-même ou du moins qu'il espérait la lui donner, et qu'il ne le considérait point comme une balle que des démagogues ambitieux se jetteraient l'un à l'autre en jouant. En fortifiant tout ce qui favorisait la participation de l'homme du peuple à la chose publique, il protégeait en même temps tout ce qui pouvait répandre l'éducation et les connaissances et il donnait au peuple, par ses

[1] Ἱκανώτατος εἰπεῖν καὶ γνῶναι καὶ πρᾶξαι, dit Lysias (*Epit.* 42), pour n'en pas citer d'autres.

dépenses inouïes pour des ouvrages d'architecture et de sculpture, une direction prononcée vers le beau et le grand en tous sens. Aussi, il n'en faut pas douter, quand Périclès montait à la tribune aux harangues, — ce qu'il réservait avec intention pour les occasions importantes[1], — il n'avait certainement pas en vue tel vote qu'il voulait obtenir ; ce qu'il se proposait, c'était de donner à toute la politique d'Athènes, aux vues des Athéniens sur leur situation extérieure et sur la mission de toute leur existence politique, cet esprit noble et élevé qui, dans les intentions de ce véritable ami du peuple, devait lui survivre longtemps. C'est tout à fait dans ce sens que Thucydide, qu'il faut considérer à beaucoup d'égards comme un digne élève de l'école de Périclès, envisage les intentions et l'esprit de l'éloquence de ce grand homme en le faisant parler à trois reprises et chaque fois d'une façon très étendue et très importante.

Cette admirable triade de discours que Thucydide met dans la bouche de Périclès, forme, prise à part, un ensemble magnifique, merveilleusement accompli et arrondi. Le premier discours[2] prouve la nécessité de la guerre contre le Péloponèse et la probabilité d'une issue heureuse ; le second[3], prononcé après les premiers succès de cette guerre, sous forme de discours funèbre, tend à confirmer les Athéniens, à les encourager par les plus no-

[1] Plut., Périclès, 7.
[2] Thuc., I, 140-144.
[3] Thuc., II,35-46,

bles pensées à persévérer dans toute leur manière d'être et d'agir ; moitié apologie, moitié éloge d'Athènes, il est plein de sincérité, de noble dignité, de modération et de conscience de la propre valeur ; le troisième enfin[1], après les souffrances que la peste, plus que la guerre, avait infligées à Athènes et qui avaient fait hésiter le peuple à poursuivre ses résolutions, offre aux citoyens la consolation la plus digne d'une âme virile en leur prouvant que jusque-là le Destin qu'on ne saurait prévoir, les a seul trompés, que leurs calculs et leurs prévisions ont été justes et ne les tromperont pas dans l'avenir, pourvu qu'ils ne se laissent pas troubler par des accidents imprévus[2].

Aucun des discours de Périclès n'a été conservé par écrit. Peut-être s'étonnera-t-on qu'on n'ait pas cherché à fixer et à conserver pour les contemporains et la postérité des œuvres de l'esprit que tout le monde jugeait inimitables et qu'à certains égards il faut, en effet, se représenter comme le degré suprême de l'éloquence[3]. On ne peut guère se l'ex-

[1] Thuc., II, 60-64.
[2] Le discours de Périclès où il donnait un aperçu des forces militaires et des ressources d'Athènes, est rapporté par Thucydide (II, 13) en langage indirect et par extrait, précisément parce qu'il n'offre pas cette occasion de développer des idées générales et dominantes.
[3] Platon, qui n'aime pas autrement Périclès, le tient cependant pour le τελεώτατος εἰς τὴν ῥητορικήν. Il en voit l'origine dans sa connaissance des spéculations d'Anaxagore (*Phèdre*, p. 270). Cicéron (*Brutus*, 12) l'appelle *oratorem* prope *perfectum*, probablement pour qu'il lui reste quelque chose à dire sur les orateurs suivants.

pliquer que par ce fait constaté par nous tout à l'heure : on ne songeait pas encore qu'un discours pût avoir un autre mérite que celui d'atteindre un but pratique déterminé ; on n'avait pas encore eu l'idée de mettre les discours dans la même catégorie que les ouvrages poétiques et de les conserver, en faisant abstraction de leur sujet, uniquement pour la supériorité avec laquelle ce sujet était traité, et pour la beauté de la forme. Quelques expressions particulièrement énergiques restaient seules dans la mémoire avec une précision complète, bien qu'une impression générale de la grandeur et de la profondeur de ces discours leur survécût pendant longtemps. Or, cette impression durable, dont parlent encore des écrivains d'une époque bien plus récente, et l'affinité de Périclès avec d'autres orateurs attiques de la première période, ainsi qu'avec Thucydide, nous mettent en état de nous faire une idée assez distincte, et nullement formée au hasard, de la manière de Périclès.

Ce qui caractérise tout d'abord l'éloquence de Périclès et de ceux qui se rattachent à lui de près, c'est une très grande abondance et une précision remarquable des pensées. La réflexion que n'a pas usée encore la longue habitude de l'abstraction générale et qui ne s'est pas encore amollie par la banalité des raisonnements, aborde vigoureusement le monde des choses humaines, et aidée par une expérience abondante et une observation déliée, elle jette sur tout objet la lumière d'idées nettes et

ordonnatrices. Cicéron caractérise l'art de Périclès, d'Alcibiade et de Thucydide, — car il compte avec raison Thucydide parmi les orateurs, — par « la précision de la pensée, la finesse et la concision [1], et une richesse d'idées plutôt que de mots ; » il en distingue la génération suivante de Critias, Théramène et Lysias, qui, dit-il, « furent encore pénétrés de la sève de Périclès [2], » mais qui déjà « amplifiaient davantage leurs pensées [3]. »

En les examinant de plus près, on trouve que les pensées de Périclès sont toujours illuminées par un point de vue élevé dans la contemplation des choses humaines. La majesté qui le distinguait comme orateur et qui lui valut le nom de l'Olympien, reposait surtout dans la facilité et l'habitude qu'avait son esprit de rapporter tous les événements particuliers à des principes généraux, à des idées éternelles, et de puiser ces principes et ces idées dans la notion élevée et grandiose qu'il se

[1] Il dit *subtiles, acuti, breves*. *Subtiles* signifie ici la distinction précise des idées, et en général l'empreinte nettement accusée des pensées

[2] *Retinebant illum Periclis succum.*

[3] *De Oratore*, II, 22. Cicéron classe un peu différemment, dans le *Brutus* (7), les anciens orateurs. Ici il place Alcibiade à côté de Critias et de Théramène ; il prétend qu'on peut apprendre à connaître leur éloquence par Thucydide. Il les appelle *grandes verbis, crebri sententiis, compressione rerum breves et ob eam causam interdum subobscuri*. Philostrate le Sophiste (I, 6) et Hermogène (περὶ ἰδεῶν, dans Walz, *Rhetor. græc.*, vol. III, p. 388) caractérisent mieux encore Critias ; on y voit que son style tenait le milieu entre celui d'Antiphon et celui de Lysias.

formait de la destinée du genre humain. C'est là ce qui fait dire à Platon que Périclès ajoutait à la souplesse naturelle de son génie une élévation acquise qui le faisait toujours viser à des buts déterminés[1]. Voilà aussi pourquoi ses pensées demeuraient si profondément ancrées dans le cœur des auditeurs : selon la belle image d'Eupolis, elles restèrent au fond des esprits, comme l'aiguillon de l'abeille[2].

Quel était le secret de cette puissance extraordinaire de la parole de Périclès ? Il consistait, il n'en faut pas douter, dans cette union de deux qualités généralement opposées : la pensée était à la fois juste, frappante, adaptée au cas spécial, élevée, grande et empreinte d'un certain idéalisme. L'éloquence de Périclès ne visait qu'à faire naître la persuasion et à donner à l'esprit du peuple une direction déterminée et durable. Au contraire, toute tendance à produire une impression vive mais momentanée et une sorte d'ivresse des esprits, en excitant l'émotion et la passion, lui était complétement étrangère. D'après tout le développement de l'éloquence attique, tel que nous le connaissons, on doit forcément supposer qu'on ne pouvait trouver dans les discours de Périclès le moindre des moyens par lesquels la rhétorique du siècle

[1] Platon (*Phèdre*, p. 270) : Τὸ ὑψηλόνουν τοῦτο καὶ πάντη τελεσιουργὸν... ὁ Περικλῆς πρὸς τῷ εὐφυὴς εἶναι ἐκτήσατο. Τελεσιουργόν signifie, d'après le contexte, l'effort en vue d'un grand but déterminé.

[2] Scholiaste d'Aristophane, *Acharniens*, v. 529. K. H.

suivant savait produire des émotions plus violentes et plus irrégulières. On nous peint le maintien extérieur de Périclès sur la tribune comme un jeu de physionomie très calme, altérant à peine les traits du visage, un geste très réservé et plein de dignité, les vêtements toujours en ordre pendant l'action oratoire, le timbre de la voix constamment à la même hauteur et de la même force[1] : et c'est exactement ainsi qu'il faut se figurer la disposition d'âme qu'il exprimait et celle qu'il faisait naître chez autrui. Jamais Périclès n'eut le désir de plaire au peuple autrement qu'en l'éclairant sur ses propres intérêts, jamais il ne descendit jusqu'à le flatter. Si grande que fût l'idée qu'il avait des talents et des destinées du peuple athénien, il ne craignait jamais de lui dire de dures vérités, lorsque les circonstances l'exigeaient. Mais cela même, nous dit Cicéron, passait en lui pour de l'amour du peuple et faisait une impression favorable et persuasive lorsqu'il haranguait la foule[2]. Jusque dans les situations où il était personnellement menacé, il n'attendait son propre salut que de la conviction du peuple, et cette conviction, il ne voulait l'obtenir que par une exposition énergique et lucide de la vérité. Nulle trace d'attendrissements et d'émotions momentanés[3]. Il s'efforçait bien moins

[1] Plutarque, *Périclès*, 5.

[2] Cicéron, *de Oratore*, III, 34.

[3] Rien ne montre mieux le changement qu'avait subi le caractère de l'éloquence grecque, que le passage de Denys d'Halicarnasse, où il trouve tout à fait inadmissible que Péri-

encore d'égayer ou d'amuser le peuple : de même que sur la tribune son visage ne trahit jamais un sourire[1], sa dignité n'avait aucun alliage de gaîté sociale[2] : une gravité sublime régnait dans toute son apparition en public.

Il n'y a pas jusqu'à l'expression et au style de l'éloquence de Périclès dont on ne puisse se faire une idée, d'après certaines traditions et le caractère du temps. Il se servait, plus encore que Thucydide[3], du langage de la vie ordinaire, le dialecte attique, tel qu'il était en usage ; mais il savait donner aux mots, grâce à l'exactitude, au soin et à la propriété dans l'emploi, une netteté et une profondeur qui faisaient en grande partie la vigueur de sa parole. Quoique son langage fût celui de l'intelligence et non celui de l'imagination, il s'entendait cependant fort bien à prêter à ses pensées cette vivacité sensuelle et cette énergie que produisent des images et des comparaisons frappantes, et le peu de développement de la prose l'amenait forcé-

clès, dans le troisième discours chez Thucydide, ait parlé avec la dignité et le calme que lui prête l'historien dans un esprit tout périclèen. « Quand les juges et les accusateurs sont les mêmes, il est besoin de verser d'abord des larmes abondantes et de faire mille lamentations pour être écouté avec bienveillance » (Denys, *de Thucyd. judicium*, c. XLV, p. 927). Le rhéteur du temps d'Auguste confond évidemment l'esprit des époques les plus dissemblables.

[1] Plutarque, *Périclès*, 5 : Προσώπου σύστασις ἄθρυπτος εἰς γέλωτα.

[2] Cicéron, *de Officiis*, I. 30 : *Summa auctoritas sine omni hilaritate.*

[3] Comme il ressort du fait cité au chap. XXVII, *ad fin.*

ment à se servir alors de tournures poétiques. Ce sont précisément ces locutions et ces apophthegmes des discours de Périclès, que les anciens, Aristote surtout, nous ont conservés en assez grand nombre. C'est ainsi qu'il disait des Samiens qu'ils ressemblaient aux petits enfants qui criaient tout en acceptant leur purée, c'est ainsi encore que, lors des funérailles d'un certain nombre de jeunes gens morts à la guerre, il employait la belle image de l'année qui a perdu son printemps[1].

CHAPITRE XXXII

LA RHÉTORIQUE DES SOPHISTES

L'impulsion qui fit entrer l'art de la parole dans une phase nouvelle, partit, en premier lieu, des sophistes qui exercèrent d'ailleurs sur toute la civilisation grecque une influence avec laquelle celle des premiers poètes peut seule rivaliser en importance.

Les sophistes étaient, leur nom le dit déjà, des gens qui faisaient métier de la sagesse et qui promettaient de rendre sage quiconque se confierait à eux. Ils étaient, ainsi que le leur reprochèrent souvent les Socratiques, les premiers qui vendis-

[1] Aristote, *Rhétorique*, I, 7. III, 4, 10.

sent la sagesse pour de l'argent, soit en se faisant payer de chaque auditeur un prix d'entrée fixe pour chacune de leurs leçons (ἐπιδείξεις)[1], soit en se chargeant à forfait, et contre des sommes importantes, de l'éducation complète des jeunes gens qu'ils ne remettaient entre les mains des parents que lorsque leur instruction sophistique était terminée. L'amour du savoir était si grand alors en Grèce[2] que non seulement à Athènes, mais encore auprès des oligarques de Thessalie, les auditeurs et les élèves leur affluaient en masse ; on célébrait comme une fête la venue dans une ville d'un grand sophiste, tel que Gorgias, Protagoras ou Hippias, et ces hommes acquirent des richesses que l'art et la science ne devaient plus rapporter par la suite.

Outre cette profession extérieure, le fond et le véritable noyau de la doctrine, quelles que soient d'ailleurs les modifications plus ou moins importantes qu'ils aient subies, sont également communs à tous les sophistes. Au point de vue philosophique, c'est un renoncement à toute vraie connaissance. La philosophie venait alors de parcourir la première phase de sa carrière : avec une audace que rien ne rebutait elle avait entrepris de répondre aux plus hautes questions de la spéculation, et les réponses les plus diverses avaient

[1] Dans le montant de cette *entrée* il y avait des différences ridicules : il y avait des *lectures* pour un drachme, d'autres pour cinquante.

[2] Cf. l'observation du chap. XXVII.

produit des convictions et acquis des adhérents. Cette diversité, lors même qu'on ne se rendait pas compte de la cause, devait par elle-même déjà éveiller le doute au sujet de toute connaissance de la nature intime des choses. Rien n'est donc plus naturel que de voir succéder à cet essor de la spéculation une époque de scepticisme où l'on conteste et nie la valeur absolue du savoir. Toute connaissance est individuelle et n'a de valeur que pour telle personne : tel fut le sens de la fameuse parole[1] de Protagoras d'Abdère qui débuta à Athènes du temps de Périclès[2] et conserva pendant longtemps une grande autorité, jusqu'à ce que, grâce à une réaction contre les envahissements de la libre pensée, il fût expulsé et que ses livres fussent brûlés publiquement sur le marché[3]. En admettant, dans le monde, avec Héraclite, un mouvement éternel et constant, qui portait à l'homme tantôt telle impression, tantôt telle autre, il concluait que l'individu ne peut que s'abandonner à la série de ses impressions successives ; que par conséquent ce qui paraissait être à tel individu, existait réellement pour lui. D'après cette doctrine, des idées opposées sur le même objet devaient être également vraies et il s'agissait simplement

[1] Ἄνθρωπος πάντων μέτρον.

[2] Vers l'ol, 84e (444), d'après la chronologie d'Apollodore.

[3] Protagoras fut accusé d'athéisme à Athènes et banni par Pythodoros, un des Quatre-Cents, par conséquent dans l'ol. 92e, 1 ou 2 (411), si toutefois le fait eut lieu sous les Quatre-Cents, ce qui n'est nullement prouvé.

de prêter à une opinion l'apparence nécessaire pour la rendre vraie momentanément. Aussi était-ce un des principaux mérites de Protagoras et des sophistes en général de savoir parler d'une manière également persuasive pour ou contre une cause, non pour trouver la vérité, mais pour démontrer la non-existence de la vérité. Il n'était toutefois nullement dans l'intention de Protagoras d'enlever à la vertu sa réalité, en même temps qu'il dépouillait la vérité de son caractère absolu; mais il la réduisait aux sentiments individuels qui mettaient la personne dans un état meilleur, qui surtout la déterminaient à une activité plus intense. Quant aux dieux, il disait dès le début de son livre qui le fit bannir d'Athènes : « Je ne sais rien dire des dieux ; sont-ils ou ne sont-ils pas ? Beaucoup de choses m'empêchent de me livrer à cette étude, l'incertitude de la chose et la brièveté de la vie humaine. »

Originaire d'une partie toute différente du monde hellénique, dirigé par d'autres maîtres, sorti d'une école philosophique plus ancienne, Gorgias, de Léontium en Sicile, qui parut pour la première fois à Athènes dans l'ol. 88e 2 (427) en qualité d'ambassadeur de sa ville natale, offre cependant tant d'analogie dans toutes ses tendances avec Protagoras qu'on ne saurait méconnaître que l'époque renfermait en elle de puissants motifs pour conduire les esprits à cette manière de voir. Gorgias se servit de la méthode dialectique des Éléens, mais dans un but opposé. Tandis que ceux-ci

avaient appliqué toute la force de leur méditation à reconnaître un être éternel et un, Gorgias employait les mêmes moyens, en partie aussi les mêmes conclusions dont Zénon et Mélissos s'étaient servi dans un autre sens, pour prouver que rien n'est, que si quelque chose est, ce quelque chose n'est pas connaissable, et que si quelque chose est et n'est pas connaissable, on ne saurait le communiquer par la parole. Le résultat était encore que les efforts du sage ne devaient pas tendre à acquérir la connaissance, mais simplement à éveiller dans les autres hommes les idées qu'il était désirable pour lui d'éveiller chez eux. C'est surtout par la netteté avec laquelle il proclama ce principe, que Gorgias se distinguait des autres sophistes. Il n'annonçait et ne promettait rien, si ce n'est de faire de ses élèves de puissants orateurs, et il se moquait de ses collègues qui promettaient d'enseigner la vertu : trait commun à tous les sophistes siciliens. Les sophistes de la métropole visaient tous beaucoup plus au côté matériel et pratique. Ils s'efforçaient d'acquérir, sinon le savoir, du moins des idées et des principes salutaires de philosophie pratique. Tels furent Hippias d'Elis qui cherchait à égayer ses leçons par l'érudition la plus variée et que l'on peut considérer comme le premier *polyhistor* de Grèce [1],

[1] Chez Platon, il est souvent question de ses connaissances physiques et astronomiques. Il était également à la recherche de généalogies, de colonies et d'*archéologie en général* (Platon, *Hippias maj.*, p. 285). On a des fragments de lui sur les

et Prodicos de Céos, le plus respectable peut-être parmi les sophistes et qui revêtait de formes agréables une morale, qui n'est peut-être pas toujours bien profonde, mais toujours accommodée à l'époque ; tout le monde connaît la célèbre allégorie d'Héraclès au carrefour.

En général cependant on ne saurait nier que l'influence des sophistes sur l'état moral de la Grèce et sur la science sévère, ne fût pernicieuse. La moralité nationale qui distinguait le bien et le mal, sinon toujours dans le sens le plus élevé, cependant avec honnêteté et, ce qui est la chose principale, avec une certaine sûreté instinctive, avait déjà été ébranlée par l'audace avec laquelle la philosophie avait voulu s'élever au-dessus d'elle ; une doctrine qui déclarait que tout était vrai ou que rien ne l'était ne pouvait que la ruiner complètement. Si Protagoras et Gorgias eux-mêmes hésitaient à déclarer la vertu et la crainte des dieux une vaine illusion, leurs disciples et partisans ne se gênèrent point pour le faire très explicitement, à mesure que la libre pensée s'émancipait davantage de tous les principes traditionnels. Dans le cours de la guerre du Péloponèse il se forma à Athènes un groupe social qui ne resta pas d'ailleurs sans influence sur la marche des affaires publiques et dont le *credo* n'était autre que celui-ci : la croyance aux dieux ainsi que la justice sont des inventions d'anciens souverains et législateurs qui ont mis en circulation ces idées pour tenir en bride la foule grossière ; ou bien avec une variante pire encore : les lois ont été faites par la foule des hommes faibles pour se défendre, mais la nature a fondé le droit du plus fort, et le plus fort use par conséquent d'un droit, s'il asservit les faibles autant qu'il le peut à ses passions. Voilà les doctrines que Platon, dans la *République* et le *Gorgias*, met dans la bouche de Calliclès, élève de Gorgias, et de Thrasymaque de Chalcédoine, qui se distinguait pendant la guerre du Péloponèse comme maître de rhétorique ; voilà les principes que le propre oncle de Platon, l'intelligent et spirituel Critias, dont il a déjà plusieurs fois été question dans cette histoire [1], professait en public, nous le savons pertinemment.

antiquités politiques, provenant probablement de sa Συναγωγή (Böckh, *Præf. ad Pindari Schol.*, p. 21). Sa liste des olympionices était également un ouvrage remarquable.

Toutefois faisant abstraction de cette influence des sophistes sur la manière de penser de leur époque pour ne répondre qu'à la question de leur mérite quant au développement de la forme dans laquelle ils communiquaient leur pensée, on ne peut pas les estimer assez haut. C'est des sophistes que part toute cette culture savante de la prose qui conduisit peu à peu, et bien que ce ne fût pas tout d'abord par le bon chemin, au style accompli de Platon et de Démosthène. Les sophistes de la véritable Hellade, aussi bien que les Si-

[1] Comme tragique, prêchant ces doctrines, même dans cette forme, au chap. XXVI ; comme élégiaque au chap. XXX ; comme orateur au chap. XXXI.

ciliens faisaient des discours un objet de leurs études, avec cette différence toutefois que les premiers s'occupaient plus de la justesse, les autres de la beauté du langage [1]. Protagoras fit des recherches de correction grammaticale (ὀρθοέπεια), quoique, dans l'usage pratique de la parole, il déploie également une impétuosité abondante que Socrate essaye en vain, chez Platon, de réfréner par sa dialectique. Prodicos s'applique surtout à des études sur la signification exacte et l'usage des mots ainsi que sur la distinction des synonymes. Ses propres discours abondaient en distinctions de ce genre, comme on peut le voir par le spirituel pastiche qu'en a fait Platon, dans son *Protagoras*.

Gorgias au contraire visait surtout à la beauté et à l'élégance du discours; il le voulait insinuant et fait pour plaire. D'origine déjà il était rhéteur et beau diseur et avait dès sa jeunesse reçu une éducation dirigée en ce sens. Chez les Grecs de Sicile, surtout chez les Syracusains qui, par leur esprit éveillé et leur perspicacité naturelle, offrent parmi tous les Doriens le plus d'analogie avec les Athéniens [2], l'éloquence savante avait commencé à se développer, plus tôt qu'à Athènes

[1] Cette distinction a été faite par Léonhard Spengel, dans son ouvrage intitulé Συναγωγὴ τεχνῶν, sive *Artium scriptores*. Stuttg., 1828, p. 63.

[2] Siculi, acuta gens et controversa natura (*Brutus*, 12, 46). Nunquam tam male est Siculis, quin aliquid facete et commode dicant (*Verrin.*, IV, 43, 95).

même, par les procès judiciaires. La situation de Syracuse au temps de la guerre médique avait beaucoup contribué à éveiller les dispositions naturelles; l'essor surtout que prit la démocratie après l'expulsion du tyran (ol. 78e, 3. 466), et les différends compliqués qui naquirent par cela même qu'on donnait suite aux nombreuses réclamations civiles, violemment étouffées depuis longtemps, nécessitèrent un emploi plus fréquent de la parole publique [1]. C'est à ce moment que Corax, déjà fort estimé du tyran Hiéron, se distingua autant comme orateur de tribune, qu'en qualité d'avocat plaidant [2]. Cette grande pratique le conduisit naturellement à se rendre un compte plus clair des principes de son art et il eut l'idée de les consigner dans un ouvrage spécial que l'on appela, de même que les autres innombrables manuels de ce genre qui le suivirent, τέχνη ῥητορική, ou simplement τέχνη. Quelque peu étendu que fût cet écrit [3], il est très cu-

[1] Cum sublatis in Sicilia tyrannis res privatæ longo intervallo judiciis repeterentur, dit Cicéron (*Brutus*, 12, 46) d'après Aristote. C'est à la même source que puisent les scholiastes d'Hermogène (t. VIII, p. 196, dans les *Orateurs* de Reiske). Conf. Montfaucon, *Biblioth. Coislin*, p. 592.

[2] Ou comme écrivain de plaidoiries pour d'autres; car il est douteux si l'on accordait à Syracuse des *patroni*, *causidici*, à la manière romaine, ou si chacun, comme à Athènes, était obligé de parler lui-même dans sa propre cause, auquel cas il pouvait cependant toujours se faire faire sa plaidoirie par un autre.

[3] C'est encore Aristote qui l'affirme (*l. c.*). Par son ouvrage perdu sur l'histoire de la rhétorique jusqu'à son temps, le grand philosophe était d'ailleurs l'auteur principal pour cette

rieux, par cela seul qu'il est le premier ouvrage de ce genre chez les Grecs et peut-être dans le monde. Car cette *techné* de Corax ne fut pas seulement la première tentative d'une théorie de l'éloquence, ce fut le premier livre théorique en général d'un art quelconque [1], et, chose remarquable, tandis que la poésie si ancienne déjà s'était transmise pendant tant de siècles par le seul enseignement oral et par l'usage, sa sœur, si jeune comparativement, débutait par la théorie, s'établissait et se communiquait comme telle à ceux qui désiraient l'apprendre. Il est vrai que nous ne savons rien sur le contenu de cette *techné*, si ce n'est que les discours y avaient une forme et une division régulières ; on y distinguait surtout l'introduction, le *proème*, et on lui assignait le rôle de disposer favorablement les auditeurs et de gagner dès l'abord leur bienveillance par des choses qu'ils aimaient à entendre [2].

Un élève de Corax, son rival dans la suite, Tisias, se fit remarquer également et comme orateur et comme auteur d'une *techné*. C'est à lui que se rattacha à son tour Gorgias ; et même, d'après

matière. Il cite aussi la *techné* de Corax dans sa *Rhétorique*, II, 24.

[1] Les écrits des architectes anciens sur des édifices, comme ceux de Théodore de Samos sur le temple d'Héré à Samos, de Chersiphron et de Métagène sur le temple de Diane d'Éphèse, n'étaient probablement que des comptes rendus de la construction.

[2] On appelait ces introductions *κολακευτικὰ καὶ θεραπευτικὰ προοίμια*.

certain renseignement [1], Tisias faisait partie de l'ambassade des Léontins dont nous avons parlé, bien que son collègue et élève fût dès lors beaucoup plus célèbre que lui. Avec Gorgias cette éloquence savante atteint en Grèce une gloire et un éclat, qui n'a été le partage que de bien peu de phénomènes littéraires. Les Athéniens pour lesquels cette éloquence sicilienne était encore chose toute nouvelle, mais qui avaient amplement les dispositions et le sentiment nécessaires pour en apprécier les beautés [2], en furent ravis et bientôt ce fut la mode de parler autant que possible à la façon de Gorgias. L'extérieur imposant de cet orateur, le choix et l'éclat de son costume, une grande confiance en lui-même et une sorte d'assurance sublime dans toute sa manière d'être augmentaient encore l'effet de son art. Il avait d'ailleurs pour base de cet art une sorte de philosophie, ce dont il n'y avait pas eu trace chez Corax et Tisias, bien que cette philosophie, nous venons de le remarquer, fût d'une nature tout à fait négative [3]. Précisément parce qu'il n'y a pas de connaissance de la vérité, les efforts du sage ne doivent tendre qu'à produire les idées qui peuvent lui être utiles. C'est

[1] Pausanias, VI, 17, 5. La principale autorité, il est vrai, Diodore (XII, 53) ne mentionne pas Tisias à cette occasion.

[2] *Ὄντες εὐφυεῖς καὶ φιλολόγοι*, dit Diodore.

[3] L'écrit de Gorgias, *Περὶ φύσεως ἢ τοῦ μὴ ὄντος*, contenait cette philosophie sur laquelle l'ouvrage d'Aristote sur Mélissos, Xénophane et Gorgias donne les meilleurs renseignements.

pourquoi la rhétorique, l'art de la persuasion [1], est l'art qui renferme tous les autres ; car elle met en état de parler de toutes choses, d'une manière brillante et convaincante, même sans les connaître à fond.

Se conformant à cette notion de la rhétorique, Gorgias ne mettait que peu de soin aux pensées, si ce n'est qu'il s'exerçait, comme d'autres sophistes, à traiter certains thèmes généraux, appelés *loci communes*, dont l'emploi judicieux et l'introduction dans les discours ont toujours servi aux rhéteurs à voiler leur ignorance du sujet spécial. Du même ordre étaient les éloges et les blâmes que Gorgias écrivait sur toutes sortes de sujets et qui lui servaient d'exercice pour pouvoir trouver, même contre l'opinion générale et des convictions fondées, de bons côtés au mal, de mauvais côtés au bien. Ajoutez ces syllogismes captieux et fallacieux qu'il avait empruntés aux Éléens pour paraître profond penseur à la foule ignorante et pour confondre complétement ses notions du vrai et du faux. Tout cela forme l'ensemble des moyens grâce auxquels Gorgias promettait de rendre en toute circonstance, d'après l'expression en usage alors, le discours plus faible, c'est-à-dire la mauvaise cause, victorieux du discours fort, c'est-à-dire de la bonne cause [2].

Toutefois, l'étude, qui était propre à Gorgias,

[1] Πειθοῦς δημιουργός.

[2] Ἥττων et κρείττων λόγος.

s'appliquait de préférence à la forme du discours et il s'entendait, en effet, à éblouir non seulement l'oreille, mais encore l'esprit des Grecs, fort accessible à ces charmes, par le brillant des mots et la construction savante des phrases, au point de faire oublier momentanément ce qu'il y avait de vide et de glacial dans le fond de ses discours. Comme la prose ne faisait alors que commencer la carrière de son développement artificiel et ne connaissait pas encore elle-même les forces et les beautés particulières dont elle disposait, il était naturel qu'elle se conformât autant que possible au modèle de la poésie, mûrie bien longtemps avant elle. L'oreille des Grecs, exclusivement accoutumée au style poétique, demandait aussi à la prose, pour peu qu'elle prétendît être plus qu'affaire de besoin, et lorsqu'elle voulait être belle, une grande ressemblance avec la poésie. Gorgias la lui donna doublement, d'abord par l'emploi de termes poétiques, et surtout par des compositions de mots inusitées et nouvelles, telles que les aimait surtout la poésie lyrique et dithyrambique [1]. Comme à cette couleur poétique ne répondaient nullement ni un haut essor des pensées, ni une excitation particulièrement vive de l'imagination, comme elle restait un ornement purement extérieur, le style de Gorgias ac-

[1] V. Aristote, *Rhétorique*, III, 1, 3, et 3, 1. On y attribue à Gorgias et à Lycophron surtout les διπλᾶ ὀνόματα. Dans la *Poétique* (22), il dit que les διπλᾶ ὀνόματα, c'est-à-dire compotions inusitées et nouvelles, revenaient surtout au dithyrambe.

quit par là quelque chose d'emphatique et de boursouflé qu'on désigne dans la rhétorique grecque par l'expression technique de *gorgiaser*[1]. En second lieu le goût d'alors semblait exiger de la prose une compensation des rhythmes du vers. Gorgias la lui procurait en donnant aux phrases une construction symétrique particulière qui faisait l'effet de membres parallèles et correspondants entre eux et donnait au tout le caractère d'une parole savamment mesurée. De ce nombre étaient les phrases d'égale longueur, celles qui se répondaient par la forme, celles enfin qui se terminaient de la même manière[2], et les mots analogues dans leurs compositions, ou produisant des sons semblables, presque des rimes[3] ; puis les antithèses, dans lesquelles outre l'opposition de la pensée en général, il s'agissait de faire correspondre toutes les parties et tous les points de détail : efforts qui devaient facilement entraîner l'orateur à des associations d'idées factices et recherchées[4], et avaient déjà été raillés

[1] Γοργιάζειν.

[2] Ἰσόκωλα, πάρισα, ὁμοιοτέλευτα.

[3] Παρονομασίαι, παρηχήσεις.

[4] On le voit déjà par cette définition cherchée, quoique spirituelle, de l'illusion tragique : déception, ἀπάτη,

Ἣν ὅ τε ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος
Καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος,

c'est-à-dire où le trompeur remplit mieux son devoir que celui qui ne trompe pas, et où le trompé montre plus de sentiment de l'art que celui qui ne se laisse pas tromper. Toutes ces figures se trouvent en masse dans le fragment le plus important et certainement authentique, que les scholies d'Hermogène ont conservé du discours funèbre de Gorgias. Foss, *de Gorgia Leontino*. Halis, 1828, p. 69 ; Spengel, Συναγωγή, p. 78.

par Épicharme chez les rhéteurs de Sicile[1]. Qu'on y ajoute les saillies, les jeux d'esprit, les recherches d'effet dont Gorgias remplissait ses discours, et on comprendra comment cette prose savante, sans être de la poésie et sans être davantage le discours de la vie ordinaire, pouvait produire tant d'effet sur les Athéniens, quand ils l'entendirent pour la première fois. Le développement successif du goût s'était fait dans un sens et était arrivé à un point où il devait forcément apprécier ce style ; on le voit par la rapidité avec laquelle il se répandit et par l'extension que lui donna l'école de Gorgias. Il a déjà été question des antithèses et des *parises* d'Agathon[2] ; l'élève favori de Gorgias, Polos d'Agrigente, son partisan le plus dévoué, se plaisait pourtant plus encore dans ces gentillesses de style[3] et ces puérilités minutieuses ; et Alcidamas, un autre disciple de Gorgias, dont Aristote parle souvent, réussit également à surpasser son maître par la pompe du discours poétique et par l'élégance affectée des antithèses[4].

[1] Dans le vers : Τόκα μὲν ἐν τήνοις ἐγὼν ἦν, τόκα δὲ παρὰ τήνοις ἐγών, qui contient une opposition de mots, sans opposition du fond, telle qu'elle se glisse souvent dans le langage, lorsqu'on a cette manie d'antithèse. V. surtout Démétrius, *de Elocut.*, § 25.

[2] Ch. XXVI.

[3] Platon raille sa chasse aux assonances par l'apostrophe : ὦ λῷστε Πῶλε.

[4] Les déclamations qui restent sous les noms de Gorgias,

CHAPITRE XXXIII

LES COMMENCEMENTS DE L'ÉLOQUENCE SAVANTE A LA TRIBUNE ET AU BARREAU.

L'éloquence commeart sortit, chez les Athéniens, de l'union du don naturel de la parole que possédaient les hommes d'État d'Athènes, Périclès surtout, avec les études oratoires des sophistes. Le premier qui montra cette union est Antiphon, fils de Sophile, du village de Rhamnonte. Antiphon était à la fois homme d'État ou homme d'affaire pratique et rhéteur savant. Quant à la première de ces qualités, elle nous est prouvée par un fait que cite Thucydide : le gouvernement oligarchique des Quatre-Cents, dit-il, fut publiquement proposé au peuple par Pisandre ; mais celui qui en fit tout le plan et s'occupa de l'exécution, ce fut Antiphon, « homme qui ne le cédait en mérite à aucun de ses compatriotes, et se distinguait surtout par la conception et le talent d'exposition. Il est vrai qu'il ne prononçait pas de discours devant le peuple, et ne s'engageait point spontanément dans des procès ; car il craignait la méfiance du peuple qui redoutait la force extraordinaire [1] de sa parole ; mais il n'y

d'Alcidamas et d'un autre disciple de Gorgias, Antisthènes, sont toutes considérées à bon droit comme des pastiches de rhéteurs postérieurs.

[1] Δεινότης est employé ici dans un sens plus étendu, comme tout pouvoir de persuader.

avait personne à Athènes de plus capable de soutenir, par ses conseils, ceux qui avaient une lutte à essuyer en justice ou devant le peuple. Aussi n'existe-t-il pas, jusqu'à ce jour, de défense plus parfaite que celle prononcée par Antiphon, lorsque, après le renversement des Quatre-Cents par le parti démocratique, il fut mis en état d'accusation et menacé de mort, précisément parce qu'il avait aidé à fonder ce gouvernement [1]. » Cependant cette éloquence remarquable, dont la méfiance du peuple neutralisait sans doute les effets, ne lui fut d'aucun secours dans cette conjecture : les intrigues de Théramène le perdirent : il fut exécuté dans l'ol. 92ᵉ, 2 (411), à l'âge de près de soixante-dix ans [2] ; sa fortune fut confisquée et ses descendants eux-mêmes privés de l'honneur civil [3].

On voit très bien, par le témoignage de Thucydide, quel fut l'emploi qu'Antiphon faisait de son éloquence. Il ne se présentait pas, dans l'ecclésia, comme d'autres orateurs diserts, pour donner des conseils au peuple ; il ne fut pas davantage accusateur public devant les tribunaux ; il ne parlait publiquement que dans sa propre cause et lorsqu'il

[1] Il est infiniment regrettable que ce discours ne nous soit pas conservé. Harpocration le cite souvent sous le titre : Ἐν τῷ περὶ μεταστάσεως.

[2] Si toutefois il était né, ainsi qu'on le dit, vers l'ol. 75ᵉ, 1 (430). Sa vieillesse, jointe à son éloquence, paraissent lui avoir valu, chez le peuple athénien, le surnom de Nestor.

[3] Le plébiscite qui le décréte d'accusation et le jugement du tribunal se trouvent dans les *Vitæ X Oratorum*, parmi les écrits de Plutarque, ch. I.

était attaqué : en dehors de cela il travaillait pour les autres. Avec lui le métier des *faiseurs de discours*[1] prit une grande importance. Quoiqu'on fût loin de le considérer comme aussi honorable que celui de l'orateur public et que beaucoup d'Athéniens le traitassent même avec un certain mépris, les grands orateurs politiques s'y livraient eux-mêmes, en dehors de leurs autres affaires, et on ne pouvait guère s'en passer sous les institutions athéniennes. En effet, comme dans les affaires civiles les parties intéressées étaient forcées de porter elles-mêmes la parole, et comme dans les procès publics, si tout Athénien avait le droit de se porter accusateur, l'accusé cependant ne pouvait se faire défendre par un avocat, comme tout au plus un ami avait le droit après la sentence principale de développer tel ou tel point, on comprend fort bien qu'à l'époque où l'on exigeait déjà beaucoup d'un orateur en justice, la plupart des Athéniens aient eu besoin de secours étrangers, qu'ils se soient fait aider dans la composition des discours et même qu'ils les aient prononcés exactement tels qu'un orateur exercé les avait faits pour eux. Les logographes (c'est ainsi qu'on les appelait), comme Antiphon, Lysias, Iséos et même Démosthène, rendaient donc à peu près les mêmes services que les *patroni* ou *causidici* des Romains ou nos avocats, quoiqu'ils fussent moins estimés que ceux-ci, à moins qu'ils ne s'occupassent en même temps de

[1] Le peuple de l'Attique les appelait λογογράφοι.

politique[1]. Le métier d'écrire des discours pour autrui fut probablement aussi ce qui détermina tout d'abord à consigner des discours par écrit, et à les communiquer sous cette forme à d'autres qu'aux intéressés. Il est certain, en tous les cas, qu'Antiphon le fit le premier[2].

Antiphon ouvrit aussi une école de rhétorique, où il formait des orateurs par un enseignement tout spécial, et, ainsi que cela était devenu l'habitude depuis Corax, il mit ses principes en système, en écrivant une *techné*. Comme maître de rhétorique, il se rattachait étroitement aux sophistes qu'il doit avoir connus de très près, quoique, personnellement, il ne reçût l'enseignement d'aucun d'eux[3]. Comme Protagoras et Gorgias, il traitait également des thèmes, uniquement destinés à l'exercice et sans but immédiat et pratique. Ce pouvaient être ou des sujets tout à fait généraux qui se présentaient dans les circonstances les plus diverses, des *loci communes*[4], comme on les ap-

[1] Antiphon déjà fut attaqué par Platon le Comique pour avoir écrit des discours pour de l'argent. Photius, *Cod.*, 259.

[2] *Orationem primus omnium scripsit*, dit de lui Quintilien (*Inst.* III, 1).

[3] C'est ce qui est témoigné par le γένος Ἀντιφῶντος. La chronologie n'admet guère de supposer que le père d'Antiphon ait déjà été sophiste. (*Vitæ X Oratorum* 1. Photius *Codex*, 259).

[4] La répétition identique de lieux communs de ce genre dans des discours divers d'Antiphon prouve qu'il s'exerçait également dans ces *loci communes* ; il les intercalait où il pouvait en tirer quelque parti. Cf. *du meurtre d'Hérode*, §§ 14, 87, et *du Choreute*, §§ 2. 3.

pelle, ou des cas particuliers, concrets, mais fictifs, que l'on savait fort ingénieusement inventer et former de façon qu'ils offrissent des avantages presque égaux aux orateurs de la défense et de l'accusation et exerçassent l'adresse sophistique qui consistait à savoir présenter l'une et l'autre d'une manière également plausible.

Parmi les discours d'Antiphon dont quinze sont venus jusqu'à nous, il y en a douze qui appartiennent à cette dernière classe des exercices d'école. Ils forment ensemble trois tétralogies : quatre d'entre eux traitant toujours le même cas, le plaidoyer, le réquisitoire, et les répliques du défenseur et de l'accusateur [1]. Voici le cas litigieux de la première de ces tétralogies : Un citoyen revient la nuit d'un repas, accompagné de son esclave ; il est attaqué par des assassins. Il est tué aussitôt : l'esclave vit encore assez longtemps pour pouvoir dire aux parents de la victime qu'il a reconnu parmi les meurtriers un certain individu qui vivait en mauvaise intelligence avec son maître et qui était sur le point de perdre un procès important dans lequel il se trouvait engagé avec lui. C'est donc cet individu contre lequel les parents portent plainte. Tous les discours ont pour but d'augmenter ou d'affaiblir la valeur probable de ladite déposition et des autres circonstances qui tendent à prouver l'authenticité du fait. En général, l'art de l'avocat consistait principalement à discuter la

[1] Λογοι πρότεροι καὶ ὕστεροι.

question de vraisemblance [1] au point de vue de son client. Dans l'espèce, par exemple, tandis que le plaignant insiste surtout sur l'inimitié qui avait dû pousser l'accusé à commettre le meurtre, celui-ci soutient qu'il n'aurait certainement pas causé une mort qu'il pouvait prévoir qu'on lui imputerait. Le premier évalue à un très haut prix le témoignage de l'esclave, puisqu'il est le seul possible dans l'état de la cause ; le second prétend que l'on n'appliquerait pas, selon l'usage général, la torture aux esclaves, si l'on pouvait se fier à leur simple témoignage ; ce à quoi le plaignant répond entre autres choses que l'on donne, en effet, la question aux esclaves pour découvrir un vol ou un crime qu'ils cachent pour plaire au maître ; mais qu'on les affranchit dans les cas du genre de celui en question, afin d'obtenir le témoignage d'un homme libre [2] ; quant à l'excuse que l'accusé aurait prévu les soupçons qui se concentraient sur lui, la crainte de ces soupçons n'était pas assez forte pour contrebalancer le danger auquel l'exposait la perte du procès. L'accusé sait cependant fort bien mettre la vraisemblance de son côté, en observant entre autres choses que l'homme libre est retenu du faux témoignage par la crainte de perdre

[1] Τὰ ἐξ εἰκότων, quelquefois aussi τεκμήρια, et parce qu'ils avaient besoin de l'art de l'avocat, des ἔντεχνοι πίστεις. Par contre, les arguments dont la seule production est probante s'appellent ἄτεχνοι πίστεις parmi les rhéteurs de l'antiquité.

[2] La liberté personnelle était nécessaire pour le véritable témoignage, μαρτυρεῖν ; quant aux esclaves, on leur extorquait les dépositions par la question.

l'honneur et la fortune; tandis qu'aucune espèce d'égard n'a pu empêcher l'esclave d'accuser avant de mourir dans l'intérêt de la famille qu'il sert, l'ennemi juré de son maître. Après avoir pesé tous les points de vraisemblance et après en avoir tiré des conséquences aussi avantageuses que possible, il conclut d'une manière fort heureuse en annonçant qu'il ne prouvera pas son innocence par des probabilités, mais par des faits [1], en offrant à l'enquête, conformément à la coutume du droit attique, tous ses esclaves, mâles et femelles, afin qu'ils témoignent, même à la torture, que dans la nuit du meurtre, lui, l'accusé, n'a pas quitté la maison.

Je n'ai relevé ces quelques points, parmi tant d'autres arguments tout aussi spécieux pour ou contre, que pour donner aux lecteurs qui ne connaissent pas encore les discours d'Antiphon, une faible idée de la pénétration, de la finesse et de l'invention avec lesquelles les avocats du temps savaient tourner et retourner dans leur intérêt les faits constatés d'une cause. L'art sophistique de faire de la *cause plus faible la cause plus forte* se confond tellement chez Antiphon avec l'éloquence du barreau [2] que le même auteur de discours devait être aisément en état de fabriquer des discours contraires pour les deux parties.

[1] Il dit d'une façon très spécieuse (§ 10) : tout en exprimant l'intention de me convaincre par des arguments de probabilité, ils prétendent cependant non que je sois probablement le meurtrier, mais que je le suis en réalité.

[2] Le δικανικὸν γένος.

Outre ces exercices de rhétorique, nous ne possédons plus d'Antiphon que trois plaidoyers écrits pour des cas réels; ce sont le réquisitoire contre la belle-mère pour empoisonnement, la défense dans l'affaire du meurtre d'Hérode, et une autre plaidoirie pour un chorége dont un choreute était mort empoisonné pendant une répétition. Tous ces discours se rapportent à des accusations de meurtres [1] et ont été, à cause de cela même, joints aux tétralogies qui ont pour sujet des thèmes fictifs du même ordre. La classification des discours grecs d'après la nature des procès était fort habituelle chez les savants de l'antiquité [2], et explique beaucoup de citations des grammairiens anciens, où l'on mentionne par exemple les discours d'affaires de tutelle, d'affaires d'argent, de procès pour dettes comme autant de catégories particulières. Or, d'Antiphon, c'est la classe des procès pour meurtre qui a été conservée, comme d'Isé celle des procès en fait d'héritage. Dans ces discours règnent la même précision et la même finesse d'arguments, la même intelligence d'avocat que dans les tétralogies, unies à un développement bien plus complet, à un soin plus sévère dans la forme; car, dans les tétralogies, l'intention de l'auteur se borne à trouver des arguments et à les rattacher les uns aux autres.

Ces discours plus complets appartiennent aux

[1] Φονικαὶ δίκαι.

[2] Elle se rencontre fréquemment chez Denys d'Halicarnasse.

monuments les plus importants que nous possédions sur l'histoire de l'éloquence. Par le style, ils ont une étroite affinité avec l'œuvre historique de Thucydide et avec les discours qui y sont intercalés, et ils confirment la notion transmise par beaucoup de grammairiens [1], d'après laquelle Thucydide aurait reçu des leçons de rhétorique d'Antiphon, ce qui s'accorde parfaitement avec les circonstances de la vie de tous deux [2]. Les anciens eux-mêmes associent très souvent les noms d'Antiphon et de Thucydide [3], en les citant comme les maîtres les plus remarquables du style ancien et sévère [4], et il est très important que nous saisissions bien dès le début le caractère particulier de ce style. Ce caractère ne consiste nullement — comme on pourrait le supposer d'après le terme consacré qui ne se justifie que par la comparaison avec l'élégance et la politesse des temps postérieurs —, dans une rudesse affectée et une âpreté

[1] Le témoignage le plus important est celui de Cécilios de Calacté, rhéteur distingué du temps de Cicéron, qui nous a laissé beaucoup de notices et de jugements importants et justes. V. Plutarque, *Vitæ X Oratorum*, I, et Photius, *Bibliothèque, Codex*, 259. Il est d'ailleurs toujours très vraisemblable que Platon (*Ménéxène*, p. 236), en parlant d'un élève d'Antiphon, avait en vue Thucydide.

[2] Thucydide pouvait, vu la nouveauté des études de rhétorique, jouir très bien encore, à l'âge de vingt ans, des leçons d'Antiphon, qui avait environ huit ans de plus que lui.

[3] Denys d'Halicarnasse, *de verb. comp.*, 150, Reiske. Tryphon, dans les *Rhéteurs* de Walz. T. VIII, p. 750 et autres.

[4] Αὐστηρὸς χαρακτήρ, αὐστηρὰ ἁρμονία; austerum dicendi genus. V. Denys d'Halicarnasse, *de compos. verb.*, p. 147 et suiv.

choquante de l'expression; il est en ce que l'orateur s'attache surtout à rendre les pensées avec la même clarté et netteté qu'il les a conçues. L'esprit avait encore à cette époque, avec un défaut incontestable d'exercice et de facilité à certains égards, une vigueur et une fraîcheur de pensée qui se rattachent étroitement à ce défaut. Beaucoup de réflexions qui, plus tard, devinrent triviales à force d'être répétées et que, par cela même, on employait de plus en plus à la légère et d'une façon toute superficielle, réclamèrent alors encore toute l'énergie de l'esprit et lui offraient ainsi en même temps le plaisir qu'on éprouve de comprendre les choses. Abstraction faite de la valeur et de la portée des résultats de la pensée, il y a dans des écrivains comme Antiphon et Thucydide une activité toujours à l'éveil, une élasticité infatigable de l'esprit, qui font pâlir — pour ne pas descendre plus bas dans l'histoire — Platon et Démosthène eux-mêmes, malgré l'étendue bien plus grande de leur expérience et de leur culture intellectuelle.

En nous en tenant tout d'abord aux divers éléments du discours, pour passer ensuite à la composition syntactique de ces éléments, nous gagnerons en même temps une idée plus claire du mouvement de la pensée dans ces écrivains. Ce qui est également caractéristique pour Antiphon et Thucydide, c'est l'exacte propriété dans l'usage des termes [1]. Elle se montre entre autres dans l'ef-

[1] Ἀκριβολογία ἐπὶ τοῖς ὀνόμασιν, dit Marcellin, *Vita Thucyd.*, § 36.

fort de distinguer nettement et de bien déterminer jusqu'aux expressions synonymes, effort dû à l'impulsion de Prodicos et dégénérant souvent, comme chez ce sophiste, en exagération et en afféterie [1]. Abstraction faite du vocabulaire, la richesse de formes, la flexibilité et la faculté de composer des mots que possède la langue grecque donnaient aux écrivains le pouvoir de créer des classes entières d'expressions indiquant une légère modification de l'idée : le neutre du participe par exemple, qui désigne une force de l'esprit aussi différente de la simple qualité que de l'acte particulier [2]. Sous le rapport des formes grammaticales et des conjonctions, les écrivains du style ancien ne visent pas à cette suite égale qui donne au discours une facilité coulante et dont on embrasse aisément à chaque endroit le progrès simultané : il leur importe plus d'exprimer les nuances plus délicates de la pensée par

[1] C'est ainsi qu'on lit, dans le discours d'Antiphon sur le meurtre d'Hérode, § 94 (d'après la leçon la plus probable : « Maintenant vous êtes examinateurs (*γνωρισταί*) des témoignages, alors vous serez juges (*δικασταί*) du procès ; maintenant vous supposez (*δοξασταί*), alors vous reconnaîtrez (*κριταί*) la vérité. » Voy. d'autres exemples, § 91, 92.

[2] Antiphon (*Tetral.*, I, γ, § 3) dit par exemple : » Le danger et la honte qui est plus forte que n'était la querelle, étaient, même s'ils avaient voulu se décider à cet acte, bien capables de *σωφρονίσαι τὸ θυμούμενον τῆς γνώμης*, c'est-à-dire d'apaiser la flamme de la passion dans leur cœur. » Thucydide, qui aime cette manière de s'exprimer autant qu'Antiphon, se rencontre avec lui précisément dans ce *τῆς γνώμης τὸ θυμούμενον*, VII, 68.

des changements de forme, au risque même de donner à l'expression une certaine rudesse et de la difficulté [1].

En ce qui regarde l'union des propositions pour en faire des touts plus considérables, le langage d'Antiphon, ainsi que celui de Thucydide, occupe le milieu entre le style d'Hérodote qui lie simplement membre à membre [2], et le style périodique de l'école d'Isocrate. Nous verrons, dans un des chapitres suivants, de quelle manière se développa dans cette école la période qui fait l'effet d'un cercle fermé, d'un tout complétement arrondi : ici il suffit de constater l'absence complète de ce fini périodique dans le style d'Antiphon et de Thucydide. Cependant ces écrivains ne manquaient naturellement pas de phrases étendues où la faculté de rattacher intimement et avec netteté des observations et des pensées se manifestait aussi extérieurement. Mais chacune de ces phrases plus étendues n'est encore qu'une accumulation de pensées sans limite nécessaire et susceptible d'être continué à l'infini par l'écrivain, si par hasard il connaissait encore d'autres circonstances de moindre impor-

[1] Je cite comme exemple la transition, si fréquente chez Antiphon, de la proposition copulative à la proposition adversative. L'écrivain commence par *καί*, mais le fait suivre, au lieu du *καί* qui correspondrait, par un *δέ*. Par là les deux membres sont posés au début comme parties correspondantes d'un tout ; et pourtant le second membre se trouve plus accentué par son opposition avec le premier et posé comme plus important.

[2] *Λέξις εἰρομένη*.

tance qui pussent venir à l'appui[1] ; elle ne forme pas une somme de pensées, réunie dans un seul corps et déterminée dans toutes ces parties. Il n'y a qu'une seule classe de phrases qui ait déjà été fort cultivée dès cette époque de l'art oratoire ; ce sont celles où les membres, au lieu d'être subordonnés les uns aux autres, sont coordonnés ; en d'autres termes les propositions copulatives, adversatives et disjonctives[2], que l'on exécutait dès lors avec beaucoup d'art et en maintenant l'équilibre dans toutes leurs parties, Il est en effet remarquable avec quelle habileté un orateur tel qu'Antiphon sait aussitôt prendre sa pensée, de manière à ce qu'elle produise ces unions binaires de membres soit correspondants, soit opposés, avec quel soin il sait montrer ce rapport symétrique sous tous ses jours, et suivre cette symétrie point par point comme dans une œuvre d'architecture.

A peine l'orateur dans le discours sur le meurtre d'Hérode, par exemple, a-t-il ouvert la bouche, qu'il se trouve déjà au beau milieu d'un système savant de propositions parallèles du genre indiqué : « Je voudrais bien, ô juges, que ma puissance de parole et ma connaissance des affaires fussent en rapport avec ma situation malheureuse et avec les souffrances subies. Or, j'ai souffert ces dernières

[1] On parlera avec plus de détail de ce genre de phrases qui trouvent surtout leur place dans la narration, à propos de Thucydide.

[2] Les propositions avec *καὶ (τε) καί*, avec *μὲν-δέ*, avec *ἢ (πότερον) ἤ*. Tout cela ensemble forme la *ἀντικειμένη λέξις*.

plus qu'il n'est juste, et les premières me font défaut plus qu'il ne me serait utile. Car, lorsque j'allais souffrir de mon corps par suite d'une accusation injuste, la connaissance des affaires ne vint pas à mon secours ; et maintenant qu'il s'agit de me sauver par une exposition véridique de ce qui s'est passé, mon incapacité de parler me porte tort, etc. » On voit bien que cette construction symétrique[1] a sa raison d'être dans un mouvement particulier de la pensée, dans le penchant et l'habitude de comparer et de distinguer, de disposer toutes les choses de façon que ce qui y répond et ce qui y est opposé ressortent d'une manière marquée, en un mot dans une union singulière d'esprit et de pénétration qui se trouvait à un haut degré chez les anciens Attiques. On ne saurait toutefois disconvenir que l'habitude de parler ainsi avait quelque chose de séduisant et qu'en conséquence on développait souvent ce parallélisme des membres plus que ne le permettait la nature primitive de la pensée. Cela fut d' utant plus le cas qu'à cette tendance à opposer des idées les unes aux autres et à équilibrer les pensées se joignait désormais un jeu purement musical de sons, destiné à mettre en relief ces relations de pensée et à les rendre sensibles même pour l'oreille, mais qui souvent était cultivé avec tant d'amour qu'il finissait par étouffer la pensée.

[1] *Ἐναρμόνιος σύνθεσις*, chez Cécilios de Calacté (Photius, *cod.*, 259), *concinnitas*, chez Cicéron.

Car ce fut bien dans cette symétrie architecturale des phrases que les figures de rhétorique dont nous avons à parler à propos de Gorgias, pouvaient s'étaler à l'aise. Tous ces ornements de parole, l'isocolon, l'homœotéleuton, le parison, les paronomasies et les paréchèses se retrouvent chez Antiphon, quoiqu'à un degré moindre que chez Gorgias, et traités avec une certaine modération et une sagesse tout attiques. Cependant Antiphon aime bien aussi à équilibrer ses antithèses, et à assigner à chaque côté le même nombre de mots et, autant que possible, de mots du même son[1]; Antiphon aime encore à opposer les uns aux autres des mots qui riment presque afin de rendre plus sensible la différence des idées[2]; son style aussi a quelque chose de cerclé, d'affecté dans sa régularité, et il rappelle la symétrie roide et le parallélisme des mouvements qui règnent dans les ouvrages anciens de la sculpture grecque.

Tandis qu'Antiphon donne de la sorte un certain ornement archaïque à son style par ces artifices que les rhéteurs anciens appelaient figures du discours[1], les figures de la pensée[2], pour répéter l'observation judicieuse d'un des meilleurs critiques de l'anquité, lui font défaut[3]. Ces tournures de la pensée qui en interrompent le tranquille développement, partent presque toujours de la passion ou de l'émotion; ce sont elles qui donnent au discours le pathétique : le cri de l'indignation, la question ironique et railleuse, la répétition énergique et violente de la même idée sous plusieurs formes[4], la gradation toujours plus vive et plus irrésistible[5], l'interruption soudaine, comme si ce que l'on a encore à dire était au-dessus de toutes les puissances de la parole[6]. Souvent toutefois il y a dans ces figures plus d'artifice que d'émotion de l'âme : ainsi lorsqu'on a l'air de chercher une expression, comme si l'on ne pouvait trouver la bonne, afin de faire éclater celle-ci avec d'autant plus d'énergie[7], lorsque l'on redresse ce qu'on vient de dire afin de se donner l'apparence d'être excessivement scrupuleux dans l'emploi des mots[8], quand l'on suppose à l'adversaire une réponse qui

[1] Comme, par exemple (sur le *meurtre d'Hérode*) : « Votre puissance de me sauver conformément à la justice (doit être plus forte) que le désir des ennemis de me perdre conformément à la justice. » Τὸ ὑμέτερον δυνάμενον ἐμὲ δικαίως σώζειν, ἢ τὸ τῶν ἐχθρῶν βουλόμενον ἀδίκως ἐμὲ ἀπολλύναι.

[2] Voici un exemple de ces paronomasies (*Meurtre d'Hérode*, § 91) : « S'il faut qu'il y ait injustice, il est plus pieux d'acquitter injustement que de tuer contrairement au droit. « ἀδίκως ἀπολῦσαι ὁσιώτερον ἂν εἴη τοῦ μὴ δικαίως ἀπολέσαι.

[1] Σχήματα τῆς λέξεως.

[2] Σχήματα τῆς διανοίας.

[3] Cécilios de Calacté (dans Photius, *cod.*, 59, Bekker), qui ajoute avec beaucoup de sens : « Je ne veux pas prétendre qu'on ne trouve pas parfois une figure de pensée chez Antiphon, mais il ne le fait pas par étude (κατ' ἐπιτήδευσιν), et il ne le fait que rarement.

[4] Polyptoton.

[5] Climax.

[6] Aposiopésis.

[7] Aporia.

[8] Epidiorthosis ou parfois Metanœa.

semble devoir lui venir naturellement [1], que l'on retourne les mots d'un autre pour leur donner un sens tout différent de celui que l'adversaire a entendu lui donner [2] et bien d'autres. Toutes ces figures sont étrangères à l'ancien style de l'éloquence attique, par des raisons plus profondes que celles fournies par l'histoire des écoles de rhéteurs, par des motifs qui se trouvent dans le développement et les transformations mêmes du caractère athénien. Ces figures reposent, nous venons de le dire, ou dans une passion qui renonce à toute prétention à la modération, ou dans une finesse et une dissimulation qui ne dédaignent aucun moyen pour se donner la meilleure apparence possible [3]. Ces deux qualités, la passion et la finesse, ne prédominèrent que plus tard dans le caractère des Athéniens. Elles s'accusèrent sans doute de plus en plus après la secousse qu'infligèrent à la morale les théories des sophistes et les luttes des partis pendant la guerre du Péloponèse qui, d'après Thucydide, nourrirent particulièrement le goût de l'intrigue [4]; il fallut cependant un certain laps de temps encore avant qu'elles s'emparassent de l'éloquence au point de développer complétement les formes du discours, appropriées à leur nature. Dans Antiphon, comme dans Thucy-

[1] Anthypophora, *subjectio*.
[2] Anaclasis.
[3] Πανουργία. Aussi Cécilios appelle-t-il les *σχήματα διανοίας* : *τροπὴν ἐκ τοῦ πανούργου καὶ ἐνάλλαξιν*.
[4] Thucydide, III, 81.

dide, règne encore toute la droiture et la modération d'autrefois : toutes les forces de l'esprit sont dirigées vers l'invention et l'exposition des pensées que l'orateur peut faire valoir : ce qu'il y a de faux et de trompeur est dans la pensée même, et non dans des émotions qui l'obscurcissent. Antiphon doit avoir parlé comme Périclès, les traits immobiles, avec le ton le plus calme d'une modération extrême, quoique son contemporain Cléon dont la manière s'éloignait beaucoup de l'éloquence savante de l'époque, courût déjà çà et là sur la tribune, en proie aux émotions les plus violentes, jetant son manteau et se frappant la hanche avec les gestes les plus passionnés [1].

Andocide, celui des orateurs attiques dont nous avons encore les discours, qui par son âge se rapproche le plus d'Antiphon, est un personnage plus intéressant pour l'histoire d'Athènes que pour celle de la rhétorique. Issu d'une noble famille qui fournissait les hérauts des mystères aux fêtes des Éleusinies [2], nous le trouvons de bonne heure dans les affaires publiques, tantôt comme général, tantôt comme ambassadeur jusqu'au moment où, impliqué dans le procès de la mutilation des Hermes et de la profanation des mystères, il sauva bien sa tête, grâce aux aveux vrais ou faux des coupables, mais il fut obligé de quitter Athènes.

[1] Plutarque cite cela comme la première faute contre le *κόσμος* de la tribune (*Nicias*, 8; *Tib. Gracchus*, 2).
[2] Τὸ *τῶν κηρύκων τῆς μυστηριώτιδος γένος*.

A partir de ce moment sa vie se passa dans des entreprises commerciales qu'il poursuivait surtout à Chypre et dans des efforts pour obtenir de rentrer dans sa patrie, jusqu'à l'époque de la chute des Trente où il put y retourner à l'abri de l'amnistie générale que les partis avaient jurée. Quoique inquiété encore par son ancien délit, il rentra cependant dans les affaires et fut dans le courant de la guerre corinthienne, envoyé à Sparte pour y traiter de la paix : n'ayant pas obtenu des résultats qui parussent satisfaisants aux Athéniens, il fut banni de nouveau.

Nous avons d'Andocide trois discours : le premier, sur son retour de l'exil, prononcé après le rétablissement de la démocratie par la chute des quatre cents usurpateurs ; le second, sur les mystères, composé dans l'ol. 95e, 1 (400), où, remontant aux origines de toute l'affaire, il s'efforce de réfuter l'accusation sans cesse renouvelée de la profanation des mystères ; le troisième, enfin, sur la paix avec Lacédémone, vers l'ol. 97e, 1 (392), dans lequel l'orateur essaye de décider les Athéniens à conclure la paix avec Sparte. L'authenticité de ce dernier discours a déjà été révoquée en doute par des grammairiens anciens : mais un discours qui n'est certainement pas d'Andocide, c'est celui contre Alcibiade que l'on propose de bannir par l'ostracisme à la place de l'orateur. Ce discours, même authentique, ne pourrait pas être d'Andocide, vu les circonstances connues qui accompagnèrent la délibération sur l'ostracisme d'Alci-

biade ; à moins qu'on ne l'attribuât, avec un critique moderne [1], à Phéax qui partagea alors avec Alcibiade le danger de l'ostracisme. Cependant la forme et le fond de ce discours prouvent irréfutablement qu'il est le pastiche d'un rhéteur postérieur [2].

Parmi les orateurs que les grammairiens ont inscrits dans la liste glorieuse des Dix, Andocide est peut-être le moins remarquable par le talent et l'étude . Il ne montre ni une perspicacité bien remarquable dans la façon de traiter les grandes affaires auxquelles se rapportent ses discours, ni la précision dans l'enchaînement des pensées qui distingue tant les autres écrivains de cette époque. Toutefois on peut lui compter aussi comme un mérite de s'être dégagé de la *manière* que beaucoup d'autres esprits fort distingués de son temps ne surent pas éviter, d'avoir conservé une certaine vivacité naturelle et d'avoir détendu enfin la sévérité du style d'Antiphon et de Thucydide [4].

[1] Taylor, *Lectiones Lysiacæ*, c. VI, que Ruhnken et Valckenaer n'ont pas réfuté.

[2] Meier, *de Andocidis quæ vulgo fertur oratione in Alcibiadem* : dans une série de programmes de l'université de Halle.

[3] Il est assez surprenant que Critias n'ait pas été mis à sa place parmi les dix : sa qualité d'un des Trente lui porta sans doute tort. Cf. ch. XXXI.

[4] L'ἀντικειμένη λέξις prédomine aussi chez Andocide, mais sans la tendance à la symétrie extérieure.

CHAPITRE XXXIV

L'HISTOIRE POLITIQUE DE THUCYDIDE

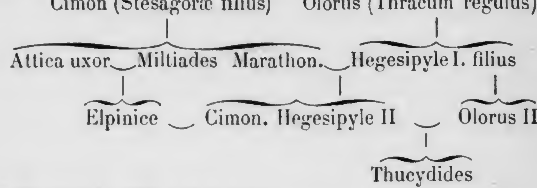
Thucydide, Athénien du dème d'Alimonte, naquit vers l'ol. 77ᵉ, 2 (470), neuf ans après la bataille de Salamine [1]. Le nom de son père Oloros ou Orolos est d'origine thrace ; sa mère Hégésipyle porte le même nom que l'épouse thrace du grand Miltiade, vainqueur de Marathon ; c'est par elle que Thucydide appartient à la famille glorieuse des Philaïdes. Cette famille avait entretenu des relations avec les peuples et les princes de la Chersonèse thrace où Miltiade l'Ancien, quittant Athènes sous le règne des Pisistratides, avait fondé une sorte d'empire. Miltiade le Jeune, vainqueur de Marathon, avait épousé la fille d'un roi de Thrace du nom d'Oloros, et les enfants de ce mariage furent Cimon et Hégésipyle la Jeune. Celle-ci épousa un second Oloros, probablement petit-

[1] D'après la notice bien connue de Pamphila (femme de lettres du temps de Néron) chez Aulu-Gelle, *N. A.*, XV, 23. On n'a pas le droit d'en douter, parce que Thucydide dit lui-même (V. 26) qu'il avait été à un âge convenable pour observer la guerre du Péloponèse, ce qu'il pouvait fort bien dire des années de 40 à 67. La ἡλικία pour la guerre, il est vrai, était un autre âge ; mais les anciens considéraient, plus que nous ne le faisons, la vieillesse comme l'âge le plus propre aux travaux de l'esprit.

fils du prince auquel son alliance avec Miltiade avait valu le droit de citoyen d'Athènes : le fruit de ce mariage fut Thucydide [1].

Thucydide appartenait donc à une famille considérée, puissante et très fortunée. Il possédait lui-même des mines d'or en Thrace, à Scapté-Hylé (*Forêt-défrichée*), dans cette même contrée où, d'après les Athéniens, Philippe puisa les moyens de fonder sa puissance parmi les Grecs. Cette possession eut une grande influence sur les destinées de Thucydide, particulièrement sur son éloignement d'Athènes, pour lequel il donne lui-même les renseignements les plus exacts [2]. Dans la huitième année de la guerre du Péloponèse (ol. 89ᵉ, 1, 423), le général spartiate Brasidas voulut s'emparer d'Amphipolis, sur le Strymon. Thucydide, fils d'Oloros, se trouvait dans les eaux de l'île de Thasos, avec une flotille de sept vaisseaux, c'était sans doute le premier commandement qu'il pouvait avoir obtenu en se distinguant dans des fonc-

[1] C'est ainsi qu'on fera bien de combiner les notices de Marcellin (*Vita Thucydidis*) et Suidas avec les dates historiques connues. La généalogie serait à peu près celle-ci.



[2] Thucydide, IV, 104 et suiv.

tions militaires subordonnées. Brasidas craignait cette petite escadre, parce qu'il savait que le commandant possédait des mines d'or dans ces environs et exerçait une grande influence sur les hommes les plus notables du pays. ce qui pouvait l'aider à lever des troupes auxiliaires parmi ces peuplades et à les concentrer pour débloquer Amphipolis. Brasidas accorda donc à la garnison d'Amphipolis une capitulation meilleure qu'elle ne pouvait l'attendre, afin de s'emparer vite de la place. Thucydide arriva trop tard avec sa flotte pour sauver cette ville importante, et dut se contenter de couvrir le fort maritime d'Eion. Les Athéniens, habitués à juger leurs généraux et hommes d'État d'après le résultat seul de leurs mesures, le condamnèrent pour avoir manqué à son devoir[1]. Il fut obligé de s'exiler et il passa vingt ans loin d'Athènes, la plupart du temps à Scapté-Hylé. Il ne profita point de la permission de rentrer que contenait la paix de Sparte avec Athènes ; ce n'est qu'après le rétablissement de la liberté par Thrasybule qu'il retourna dans sa patrie, rappelé par un plébiscite spécial. Il doit y avoir vécu pendant quelques années, d'après le témoignage de son œuvre historique, pas aussi longtemps cependant que la vigueur de sa santé aurait pu le lui faire espérer ; aussi n'y a-t-il pas lieu de trouver très invraisemblable le fait de la fin vio-

[1] L'accusation fut probablement une γραφὴ προδοσίας.

lente par l'assassinat, rapporté par les écrivains anciens[1].

De ces renseignements sur la vie de Thucydide, il ressort qu'il ne passa que la première partie de sa vie, jusqu'à l'âge de quarante-huit ans, parmi ses compatriotes d'Athènes. Plus tard il fut sans doute accessible à des renseignements qui lui venaient de toutes les parties de la Grèce, — il vante lui-même l'occasion que lui offre son exil d'avoir des relations même avec des Péloponésiens, et de recevoir d'eux des renseignements exacts[2] ; — mais il était sorti du mouvement intellectuel d'Athènes, et dut rester étranger aux changements qui s'opérèrent dans la seconde moitié de la guerre du Péloponèse. Lorsqu'il retourna dans sa patrie il y trouva déjà une génération tout à fait différente, avec d'autres tendances et un goût complétement changé[3], il dut être difficile au vieillard de se familiariser avec cet esprit nouveau, au point de transformer le caractère de son propre génie. Thucydide est donc tout à fait l'élève de la vieille Athènes de Périclès : son éducation, sous le rapport des principes aussi bien que des formes remonte à cette période, la plus grande et la plus

[1] Des points de peu d'importance et douteux, ainsi que des erreurs évidentes, ont été passés sous silence ; c'est surtout la confusion avec le célèbre homme d'État Thucydide, fils de Mélésias, qui les a introduits dans les biographies anciennes de l'historien.

[2] Thucydide, V, 26.

[3] V. plus bas, c. xxxv, Lysias.

énergique d'Athènes. De même que ses opinions politiques sont tout à fait celles que Périclès enseignait au peuple, son style est sorti de l'abondance vigoureuse et naturelle de l'éloquence périclééenne d'un côté, et, de l'autre, de la sévérité du style archaïque qui régnait dans l'école d'Antiphon [1].

Comme historien, Thucydide est si loin de se rattacher aux logographes ioniens, dont la série atteint son point culminant avec Hérodote, qu'un genre tout nouveau d'historiographie commence avec lui. Il connaît les ouvrages de plusieurs de ces Ioniens, — il est douteux qu'il ait eu connaissance de ceux d'Hérodote [2], — mais il n'en fait mention que pour les rejeter comme dépourvus de critique, fabuleux et destinés plus à amuser qu'à instruire. Les études de Thucydide se portèrent sur les tribunes, les assemblées populaires, les tribunaux de

[1] Wyttenbach reconnaît fort bien ce rapport avec Périclès: Thucydides, dit-il dans la *Præfatio ad Eclogas historicas*, ita se ad Periclis imitationem composuisse videtur, ut, quum scriptum viri nullum exstet, ejus eloquentiæ formam effigiemque per totum historiæ opus expressam posteritati servaret. Sur les leçons d'Antiphon, v. plus haut, c. XXXIII.

[2] Les allusions à Hérodote qu'on a voulu trouver dans les passages I, 20, II. 8, 97, ne sont pas fort claires. Dans le récit du meurtre d'Hipparque, que Thucydide mentionne deux fois pour redresser les erreurs de ses contemporains (I, 20, VI, 54-59), Hérodote est presque tout à fait d'accord avec lui et libre de ces fausses opinions. V. Hérodote, V, 55, VI, 123. Thucydide aurait écrit autrement bien des passages s'il avait connu l'œuvre d'Hérodote, surtout les passages, I, 74. II, 8. Cf. plus haut, c. XIX.

la Grèce ; voilà où il faut chercher les racines de son histoire pour la forme aussi bien que pour le fond. Tandis que les historiens précédents s'appliquaient à peindre les choses matérielles qui frappaient les sens, le caractère naturel des contrées, les particularités des peuples, les monuments, les expéditions guerrières, et de là s'élevaient jusqu'à démontrer dans les destinées des États et des princes un *démonium* souverain et tout-puissant, ce qui attire l'attention de Thucydide, c'est l'action humaine, en tant que résultat du caractère et de la situation de l'individu et son influence sur l'état général. Conformément à ce point de vue, l'ensemble de son ouvrage forme un tout, une seule action, un drame historique, un grand procès dont les parties sont les républiques belligérantes, et dont l'objet est la souveraineté d'Athènes sur la Grèce. Chose curieuse, Thucydide qui est le créateur de ce genre d'histoire, est aussi celui qui en a compris et établi le caractère avec le plus de netteté et de vigueur. Son ouvrage ne veut être que l'histoire de la guerre du Péloponèse, nullement l'histoire de la Grèce pendant cette guerre. Tout ce qui dans les affaires extérieures des États et dans la politique, ne touche pas à la grande lutte qui a l'hégémonie pour enjeu, est exclu de son livre ; tout ce qui entre pour quelque chose dans le combat des puissances est accueilli, de quelque partie de la Grèce qu'il vienne. Thucydide dès le début envisagea cette guerre comme un grand événement historique qui ne pourrait se terminer sans décider

la suprême question : Athènes deviendra-t-elle grande puissance ? ou sera-t-elle ramenée à la position d'une des nombreuses républiques libres et puissantes qui constituaient l'équilibre de la Grèce ? Il ne se laissa point troubler dans sa conviction par la paix équivoque et mal observée, conclue pour la forme avec le Péloponèse par l'entremise de Nicias, et qu'interrompit la guerre au bout de dix ans, ni par la réouverture tardive des hostilités pendant l'expédition de Sicile. Avec le zèle d'un intérêt personnel et avec toute la force de la vérité, il prouve que tout cela ne fut qu'une seule grande lutte, et que la paix ne fut pas une vraie paix [1].

La division et l'ordonnance de la matière résultent entièrement aussi de l'idée que Thucydide s'était formée de son sujet. La guerre elle-même, par la manière dont on la faisait, motivée par la saison chez les Grecs plus encore que chez nous, se divise en étés et hivers. Les étés contiennent les campagnes, les hivers les armements et les négociations. Quant aux dates chronologiques, comme les Grecs n'avaient pas une ère commune, et que le calendrier de chaque pays était ordonné d'après des cycles particuliers, désignés par des noms différents, Thucydide les trouve dans la succession naturelle des saisons et dans l'état des champs de labour qui d'ailleurs était souvent un motif de mouvements militaires. Des indications comme « lorsque le blé montait dans les épis » ou, « au moment même où le blé mûrissait » [1], donnent toute

[1] Thucydide, V, 26.

l'exactitude désirable pour saisir la connexité de ces événements. Dans l'histoire des campagnes, Thucydide cherche à réunir autant que possible ce qui se tient par sa nature : le récit, par exemple, d'une entreprise, d'une expédition continentale ou maritime ; il aime mieux devancer un peu la succession chronologique ou en remonter l'ordre, que de troubler l'esprit par la fréquence des interruptions et des reprises. Si néanmoins des événements d'une certaine durée, tels que les sièges de Potidée et de Platée, se rencontrent à des endroits divers de son livre, cela est dans la nature des choses et ne pourrait guère être autrement, quand même on aurait pu renoncer à la division en étés et hivers [2]. Un événement comme le siège de Potidée ne pouvait jamais être raconté jusqu'au bout d'une manière lucide et satisfaisante, qu'autant que l'on avait une vue d'ensemble complète de la situation générale des puissances belligérantes qui ôtait aux assiégés tout espoir d'être ravitaillés. Nulle part le lecteur attentif de Thucydide ne sera gêné par un morcellement trop minutieux des événements ; celui qui, pris isolément, est le plus grand de toute la guerre et qui tend l'intérêt comme par un ressort, l'expédition de Sicile, si pleine de pro-

[1] Περὶ ἐκβολὴν σίτου, ἀκμάζοντος τοῦ σίτου, etc.

[2] C'est ce qui justifie l'historien contre le reproche de Denys (*de Thucyd. judic.*, c. IX, p. 816, Reiske). Il ne manque qu'une chose à Denys pour bien juger Thucydide, le sévère amour de la vérité propre aux anciens.

messes et si féconde en malheurs, est à peine interrompu par quelques digressions très courtes [1]. L'ouvrage entier, s'il avait été achevé, se diviserait en trois parties parfaitement équilibrées : la guerre jusqu'à la paix de Nicias, appelée archidamique à cause des expéditions dévastatrices des Spartiates sous Archidamas ; les troubles et les mouvements dans les États Grecs après la paix de Nicias et l'expédition de Sicile ; enfin la réouverture des hostilités contre le Péloponèse, ou la guerre de Décélie, ainsi que l'appellent les anciens, jusqu'à la ruine d'Athènes. D'après la division en livres, qui n'est pas du fait de Thucydide, mais de grammairiens anciens fort intelligents, le premier tiers se compose des livres II, III et IV ; le second, des livres V, VI et VII ; de la troisième partie, Thucydide lui-même n'a achevé qu'un seul livre, le VIII[e].

A propos de cette question du plan et de la division du sujet, il ne faut pas oublier le premier livre ; il est même important de s'en occuper spécialement parce que l'ordonnance en est moins déterminée par le fait même que par les réflexions de Thucydide. L'écrivain commence par soutenir que la guerre du Péloponèse est l'événement le plus considérable qui se soit passé de mémoire

[1] Avec quel bonheur ces événements mêmes ne sont-ils pas fondus dans l'ensemble de l'expédition de Sicile. Qu'on se rappelle la situation d'Athènes par suite de l'occupation de Décélie, ou les horreurs commises par les mercenaires thraces à Mycalessos (VII, 27 à 30).

d'homme, et il le prouve par un aperçu rétrospectif de l'histoire ancienne de la Grèce, y compris les guerres médiques. Il passe en revue les premiers temps, les faits de la guerre de Troie, les siècles qui la suivent immédiatement et ceux qui en sont plus éloignés, enfin la guerre des Perses, et il démontre qu'aucune des entreprises de cette période n'a nécessité la dépense de forces qu'exige la guerre du Péloponèse, parce que deux choses, la fortune mobilière et la force maritime [1], ne se montrèrent chez les Grecs et ne se développèrent sur une assez vaste échelle que très tard. De cette manière Thucydide soutient historiquement la maxime que Périclès avait gravée dans les esprits de ses compatriotes par la voie pratique, à savoir que ni le territoire, ni le nombre des hommes, mais l'argent et les navires devaient former la base de leur puissance. La guerre même du Péloponèse lui semblait un puissant argument en faveur de cette thèse, parce que les Péloponésiens, malgré toute leur supériorité en richesse immobilière et en hommes libres, restèrent cependant inférieurs à Athènes jusqu'au jour où par l'alliance avec la Perse ils surent se procurer de vastes ressources d'argent, et par là une flotte importante [2]. Après avoir prouvé par cette comparai-

[1] Χρήματα καὶ ναυτικόν.

[2] Le raisonnement de Thucydide est évidemment très juste pour une politique qui veut fonder la grandeur de l'État sur la domination des côtes de la Méditerranée, comme cela était la politique d'Athènes ; par contre, des États qui se fortifiaient

son la grandeur de son sujet et après avoir brièvement rendu compte de sa manière d'écrire l'histoire, il traite des causes de la guerre. Il les divise en causes indirectes ou ouvertes, en causes intrinsèques et tacites [1]. Les premières sont les différends entre Corinthe et Athènes au sujet de Corcyre et de Potidée et les plaintes portées par les Corinthiens à Lacédémone : plaintes qui décident les Spartiates à déclarer qu'Athènes a rompu la paix. Les secondes sont dans la crainte qu'inspire la puissance croissante d'Athènes et qui a forcé les Lacédémoniens à la guerre, pour peu qu'ils eussent à cœur de conserver la liberté du Péloponèse. C'est ce qui amène l'historien à montrer les accroissements mêmes de cette forme et à donner un aperçu de toutes les expéditions de guerre et de toutes les mesures politiques qui avait fait d'Athènes la souveraine de tout l'Archipel et de tout le littoral, de simple directrice élue des insulaires et des Grecs d'Asie qu'elle avait été au commencement, dans la guerre contre la Perse. Lorsqu'on rattache cette partie sur les causes de la guerre à la partie précédente, on voit qu'il est évident que Thucydide se proposait de donner au lecteur un aperçu général de toute l'histoire de la Grèce, ou du moins de ce qui lui

d'abord par la soumission de nations et des grandes étendues continentales avant d'engager la lutte pour la domination des côtes de la Méditerranée, comme le firent Rome et la Macédoine, avaient pour base de leur puissance γῆν καὶ σώματα, et χρήματα καὶ ναυτικόν leur revenaient alors naturellement.

[1] Αἰτίαι φανεραί — ἀφανεῖς.

semblait le plus important dans cette histoire, le développement de la puissance financière et maritime, afin que le grand drame de la guerre du Péloponèse pût se mouvoir sur un terrain familier au lecteur et que la situation et la nature des États qui y jouent un rôle pussent être supposées connues de tous. Cependant, comme Thucydide concentre toute son exposition sur la guerre, comme il ne se contente pas de noter les causes pour la mémoire, comme il veut en faire comprendre l'essence, il se place complétement, dans le récit de ces événements précédents, au point de vue de certaines idées générales, en leur sacrifiant volontiers la chronologie réelle, d'après laquelle la cause intime de la guerre, qui n'est autre que l'accroissement menaçant de la puissance athénienne, aurait dû suivre immédiatement l'exposition de la faiblesse de la Grèce dans les temps antérieurs, qui se trouve dans la première partie.

Dans la troisième partie du premier livre contenant les délibérations des États fédérés du Péloponèse et leurs négociations avec Athènes, qui firent décider l'ouverture des hostilités, on reconnaît aussi l'intention à demi cachée de l'historien de donner au lecteur une idée claire et nette des événements antérieurs sur lesquels reposent l'état actuel de la Grèce et particulièrement la puissance d'Athènes. Dans ces négociations, en effet, les Athéniens demandent entre autres choses, aux Spartiates de s'acquitter de la dette d'expiation dont les a chargés le meurtre de Pausanias dans

le sanctuaire de Pallas, ce qui donne l'occasion à l'historien de raconter l'entreprise criminelle et la fin de Pausanias. Puis il y rattache encore, sous forme d'un nouvel épisode, les dernières aventures de Thémistocle. Évidemment la circonstance fortuite que Thémistocle fut impliqué dans la ruine de Pausanias, ne suffit point pour justifier l'insertion de cet épisode : mais il importe à Thucydide de peindre au lecteur jusque dans ces aventures moins connues, le grand homme qui avait fondé la puissance maritime et inauguré la politique d'Athènes, et de payer en passant au génie de cet homme l'ample tribut d'une juste appréciation [1].

Voilà ce que nous avions à dire de la composition et du plan de l'ouvrage ; considérons maintenant la manière dont l'historien a traité le sujet lui-même. L'histoire de Thucydide n'est point puisée dans les livres ; elle relève directement de la vie, de la tradition et de la communication orales, du témoignage personnel de l'auteur lui-même. C'est la première consignation par écrit d'événements que l'auteur a vus en personne ou dont il a été le contemporain ; elle porte le cachet de la fraîcheur et de la vérité vivante, autant que peut le faire une histoire de ce genre. Thucydide, il nous le dit lui-même [2], a commencé ses notes dès le début de la guerre, prévoyant quelle serait cette guerre ; il a continué à noter les dif-

[1] Il le fait, I, 138.
[2] I, 1, *ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου.*

férents événements au fur et à mesure qu'ils se passaient sous ses yeux ou qu'il les apprenait, non sans grande dépense, par les informations les plus rigoureuses, puisées auprès d'hommes des deux partis [1] ; et il a travaillé à son ouvrage en partie à Athènes avant son exil, en partie pendant cet exil à Scapté-Hylé, où l'on montrait encore longtemps après le platane sous lequel il avait l'habitude d'écrire. Cependant, tout ce que Thucydide écrivit ainsi dans le cours de la guerre, ne formait jamais que des travaux préparatoires, que l'on peut comparer à nos mémoires [2] ; la vraie refonte et la mise en œuvre ne furent entreprises qu'après la guerre et dans la patrie de l'historien. On le sait et par les nombreuses allusions à l'étendue, la durée, la fin et tout l'enchaînement de la guerre [3], et plus particulièrement par le fait que l'ouvrage resta inachevé. Il faut en conclure que ces mémoires que Thucydide avait jetés sur le papier dans le courant de la guerre et qui allaient nécessairement jusqu'à la reddition d'Athènes aux Lacédémoniens, n'étaient pas assez élaborés pour suppléer à la lacune de la fin. Un renseignement qui semble parfaitement digne de créance, nous

[1] V. 26, VII, 44. Cf. Marcellin, § 21.
[2] Ὑπομνήματα, *Commentarii rerum gestarum,* disent les anciens.
[3] V. Thuc , I, 13, 93 ; II, 65 ; V, 26. D'ailleurs le ton de certains passages trahit bien que l'auteur écrit au moment de la nouvelle hégémonie de Sparte. Nous songeons surtout au passage I, 77 : *ὑμεῖς γ' ἂν οὖν εἰ καθελόντες ἡμᾶς ἄρξαιτε,* etc.

apprend d'ailleurs que dans l'ouvrage, tel que nous le possédons, le huitième livre n'était pas encore achevé, ni reproduit par les copistes, au moment de la mort de Thucydide, et qu'il ne fut ajouté que par la fille de l'historien, d'autres disent par Xénophon. Il ne faudrait cependant pas tirer de ce fait un motif pour élever le moindre doute sur l'authenticité de ce livre. Tout au plus peut-il expliquer quelques différences de composition, le maître n'ayant pas encore mis la dernière main à cette partie de l'ouvrage[1].

Sans doute, il est impossible aujourd'hui de contrôler la manière dont Thucydide a procédé en recueillant, comparant, examinant, réunissant ses renseignements, car la tradition orale de ce temps nous fait défaut; mais, si une lucidité parfaite dans le récit, la concordance de tous les détails les uns avec les autres, et de tous avec l'état de choses tel que nous le connaissons par d'autres écrivains, si l'harmonie des faits racontés avec les lois de la nature humaine et les caractères des acteurs, constituent une garantie de la vérité et de la fidélité historiques, nous avons cette garantie au plus haut degré chez Thucydide. Les anciens, si sévères dans le jugement de leurs propres historiens et qui ont attaqué la véracité de presque tous, reconnaissent unanimement la véracité et l'exactitude de Thucydide. Denys d'Halicarnasse lui-même, qui se permet de censurer le style de Thu-

[1] Sur l'absence de discours v. plus bas,

cydide et la composition de son œuvre au point de vue du rhéteur de la décadence, rend toute justice à son intention de dire la vérité; et l'étrange reproche qu'il lui fait d'avoir choisi un sujet trop triste et de n'avoir pas contribué par là à la gloire de ses compatriotes, se transforme, envisagé du vrai point de vue, en un éloge de la vigoureuse véracité de l'historien. Les points où les historiens postérieurs, Diodore notamment et Plutarque, se séparent de Thucydide, confirment tous, après un sévère examen, la sûreté du maître[1]. Aristophane de son côté, partout où il se rencontre avec l'historien, dans la façon de comprendre les caractères des hommes d'État et la situation d'Athènes aux différents moments, est d'autant d'accord avec lui, que le pouvait être le pinceau hardi du caricaturiste comique avec le crayon fidèle et sévère de l'historien[2]. Il y a plus; on peut se demander s'il

[1] Diodore, par exemple, malgré son système annalistique, est beaucoup moins exact dans l'histoire des années entre la guerre médique et celle du Péloponèse, que Thucydide qui ne cite d'une façon déterminée que très peu d'années. On ne peut se servir de Thucydide que pour les dates principales, avénements de souverains, années de morts, etc.

[2] On sait que la véracité, ou pour mieux dire l'impartialité de Thucydide a été fortement attaquée de nos jours par un érudit de premier mérite, mais qui n'a peut-être pas la première qualité de l'historien, l'intuition, absolument nécessaire dans l'absence presque complète de contrôle matériel. Grote, entraîné peut-être par sa sympathie pour la démocratie athénienne, a accusé Thucydide, tout comme Aristophane, de partialité et d'injustice; il a surtout essayé de défendre Cléon contre ces deux redoutables peintres. Nous ne pensons pas que Grote ait réussi à ébranler la confiance

y a une période quelconque dans l'histoire du genre humain qui soit sous nos yeux avec autant de clarté que les vingt et une premières années de la guerre du Péloponèse grâce à l'ouvrage de Thucydide, où nous puissions suivre tous les points essentiels de chaque événement, toutes ses causes et ses motifs, avec la même certitude et le même sentiment de confiance dans la main de l'historien qui nous guide que dans ces vingt et une années. Parmi les ouvrages des historiens romains, la *guerre de Jugurtha* et la *conspiration de Catilina* de Salluste peuvent seules se mesurer avec le livre de Thucydide. Ce qui nous est conservé des *Histoires* de Tacite est très inférieur sous le rapport de la netteté et de la clarté de récit des faits, bien qu'il y ait autant de détails que chez Thucydide. Tacite ne fait que courir d'un fait qui saisit le cœur et l'âme à un autre fait de même nature ; et il néglige, plus qu'il est permis, de rendre un compte satisfaisant de l'enchaînement intime des événements matériels [1]. L'historien moderne devra toujours prendre pour modèle cette transparence d'exposition de Thucydide ; mais il ne lui sera guère possible d'y atteindre, vu la séparation

qu'inspire à tout esprit non prévenu la lecture de la *guerre du Péloponèse* et des comédies d'Aristophane : la garantie de véracité dont parle Müller vaut bien tous les témoignages matériels. K. H.

[1] Il est par exemple, on ne peut plus difficile de se faire, d'après les *Histoires* de Tacite, une idée bien claire de la guerre des Othoniens et des Vitelliens dans l'Italie du Nord.

entre le savoir populaire et les études spéciales [1], vu les institutions compliquées de la vie moderne, vu surtout le manque de publicité qui, jusque dans les États les plus libres de notre temps, dérobe à l'observateur bien plus de choses encore que dans l'antique Sparte dont les délibérations secrètes sont le sujet des plaintes de Thucydide [2].

Thucydide lui-même destine son ouvrage à ceux qui veulent connaître la vérité de ce qui est arrivé et distinguer ce qui est salutaire dans des cas analogues, lesquels, d'après le cours des choses humaines, doivent se représenter. C'est à eux qu'il laisse son livre comme un sujet d'études continuelles [3].

Il y a là déjà une légère tendance à ce didactisme de l'histoire que l'on rencontre dans les derniers temps de l'antiquité, où le récit des événements devient un simple moyen pour arriver au but principal, qui est l'éducation de l'homme d'État et du général, l'application, en un mot. Toutefois Thucydide n'est didactique en ce sens

[1] C'est ce qui empêcherait, par exemple, aujourd'hui, une description de la peste, comme celle que nous trouvons dans Thucydide, II, 47-53 Le professeur ne serait pas en état de la donner avec cette justesse d'observation ; le médecin ne saurait la rendre aussi universellement intelligible.

[2] Τὸ κρυπτὸν τῆς πολιτείας.

[3] Telle est la signification du fameux κτῆμα ἐς ἀεί, I, 22 : non pas un monument pour l'éternité. Thucydide veut opposer un ouvrage qu'il faut posséder, consulter et toujours relire, à un ouvrage destiné à distraire une seule fois une assemblée d'auditeurs.

que par l'intention : il ne l'est nullement dans le fait ; il se contente, en écrivant l'histoire, de présenter les faits tels qu'ils se sont produits, sans en tirer des leçons pratiques pour l'homme d'affaires ou l'homme de guerre.

Thucydide n'aurait jamais pu atteindre à cette vérité et à cette clarté intimes, s'il s'était contenté de noter ce qu'il avait réellement pu apprendre par des témoignages, s'il n'avait consigné que le fait matériel, sauf à y intercaler par-ci par-là quelque raisonnement personnel. Toute l'histoire a passé par son âme : elle est complètement le produit de son esprit, et l'authenticité en repose essentiellement sur ce que l'esprit de Thucydide eut la faculté et la culture nécessaires pour *repenser*, s'il est permis de s'exprimer ainsi, toutes les idées que les personnages de son histoire avaient pensées au moment des événements, et pour les *repenser* en se laissant guider par les actions elles-mêmes. Il n'y a que peu de cas où Thucydide n'indique point les motifs des acteurs, et alors il fait part au lecteur de ses doutes. Pourtant ces motifs, il ne les donne jamais comme ses propres suppositions, comme ses opinions personnelles, il les donne pour de l'histoire même. La probité et la conscience ne lui permettaient d'agir qu'autant qu'il avait réellement la conviction que ces réflexions, ces intentions seules avaient dirigé les acteurs de son drame. Quant à sa propre manière de voir, Thucydide l'énonce très rarement, et plus rarement encore son jugement sur la valeur morale des

actions. « On dirait à lire Thucydide, que ce n'est pas l'historien, mais l'histoire elle-même qui parle. » C'est ainsi qu'on a essayé, de nos jours, de caractériser l'impression de ce récit historique avec beaucoup de justesse, sans doute, et d'une manière frappante ; seulement il ne faudrait pas oublier que, pour en devenir l'organe accompli, Thucydide dut d'abord pénétrer son esprit de l'histoire. Chacun des personnages de Thucydide est un être moral déterminé, d'une individualité d'autant plus clairement frappée, que sa part à l'action principale est plus importante. S'il est admirable de voir Thucydide condenser, en peu de paroles et avec une énergie et une précision merveilleuses, le résumé de tous les caractères de certains personnages, tels que Thémistocle, Périclès, Brasidas, Nicias, Alcibiade, il est bien plus admirable encore d'observer avec quelle finesse tous les caractères sont étudiés et suivis dans chaque trait de leurs actions et dans les pensées qui les accompagnent [1].

La conviction de Thucydide d'avoir saisi les racines secrètes des événements ne se manifeste nulle part avec plus de hardiesse et de décision que dans une partie de l'histoire qui lui appartient presque en propre, dans les harangues. Sans doute ces discours, reproduits à la première personne sont beaucoup plus naturels chez un historien ancien

[1] Marcellin appelle Thucydide δεινὸς ἠθογραφῆσαι, tout comme parmi les poètes Sophocle est surtout prisé par son art d'ἠθοποιεῖν.

qu'ils ne le seraient chez un moderne. Des harangues, prononcées dans les assemblées du peuple, dans les conseils fédéraux, devant l'armée, étaient souvent par elles-mêmes, par les conséquences qui en résultaient, des événements importants et en même temps parfaitement manifestes, que rien, si ce n'est les limites de la mémoire humaine, n'empêchait de conserver et de communiquer fidèlement. Il faut ajouter que la grande vivacité avec laquelle les Grecs saisissaient la forme aussi bien que le fond de toute communication publique les avait habitués non seulement à reproduire les faits et les pensées en style indirect, mais encore à mettre en scène les orateurs eux-mêmes : les dialogues de Platon, par exemple, ne sont pour la plupart que des conversations rapportées. Il était naturel que le narrateur suppléât par beaucoup de choses de sa propre invention, lorsque sa mémoire le trahissait ; d'ailleurs Thucydide ne recevait pas toujours des rapports bien identiques des discours, et il n'était évidemment pas en état de rendre avec la dernière fidélité les allocutions qu'il avait entendues lui-même ; aussi déclare-t-il sa résolution de s'en tenir aussi près que possible à ce qui lui avait été transmis, mais, ces rapports étant forcément insuffisants, de faire surtout parler ses personnages de la façon la plus conforme à leur situation[1]. Cependant il faut aller plus loin encore que Thucydide ; il faut voir chez lui une activité plus libre

[1] Τὰ δέοντα μάλιστα. Thucyd., I, 22.

et plus indépendante du détail transmis, qu'il ne le croit lui-même peut-être. Les harangues de Thucydide contiennent toujours l'ensemble de tous les motifs qui ont déterminé les actions importantes, et ces motifs sont puisés dans les sentiments des individus, des partis et des États qui sont les auteurs de ces actions. Partout où il lui semble nécessaire d'indiquer ces motifs, il rapporte des discours ; quand cela lui paraît inutile, il les supprime, lors même qu'en réalité on a discuté tout autant que dans le premier cas. Il s'ensuit nécessairement que les discours qu'il donne doivent contenir et résumer bien des choses qui, en réalité, ont été prononcées à des occasions différentes. C'est ainsi que les deux partis opposés, celui de la sévérité tyrannique et celui de la clémence et de l'humanité, se trouvent caractérisés par les discours de Cléon et de Diodote, dans la seconde délibération seulement de l'assemblée populaire d'Athènes sur le sort des Mitylénéens, dans celle où fut prise la résolution qui allait en effet recevoir son exécution, et pourtant Cléon avait prononcé, la veille déjà, le discours qui fit voter la première résolution si cruelle contre les Mitylénéens[1]. Il est évident qu'il devait avoir dit, dès lors, bien des choses qui ne paraissent, chez Thucydide, que dans la seconde délibération[2]. A un endroit de son histoire, Thucy-

[1] Thucyd., III, 36.
[2] Souvent aussi les discours se rapportent les uns aux autres quand, en réalité, il ne peut y avoir eu de rapport. Le discours des Corinthiens (I, 120 et suiv.) répond, pour ainsi dire, à celui

dide rapporte une conversation au lieu d'un discours, parce que les circonstances n'admettaient pas une harangue publique : c'est dans les négociations d'Athènes avec le conseil de Mélos, avant l'attaque des Athéniens sur cette île dorienne après la paix de Nicias ; mais il importe particulièrement à Thucydide de bien déterminer en cet endroit le point de vue auquel les Athéniens étaient arrivés dès lors dans leur politique égoïste et tyrannique envers tous les États faibles [1].

Il va de soi qu'on ne doit pas s'attendre à trouver dans les discours de Thucydide une imitation mimique qui reproduirait la manière de parler des divers peuples et individus jusque dans le moindre détail : cela aurait détruit l'unité de ton, l'harmonie de l'œuvre entière. L'historien caractérise les

d'Archidame dans l'assemblée populaire de Sparte, et à celui de Périclès à Athènes, bien que les Corinthiens n'eussent entendu ni l'un ni l'autre. Ce rapport, cependant, s'explique parce que le discours des Corinthiens exprime les espérances de victoire d'une partie des Péloponésiens, tandis qu'Archidame et Périclès envisagent avec clarté, quoique à des points différents, la situation désavantageuse du Péloponèse. Cf. aussi ce qui a été dit plus haut (c. XXXI) sur les discours de Périclès chez Thucydide (Comparez, sur tout cela, M. Roscher, *Thukydides*, Gött. 1842, chap. IV, p. 144 à 176, et M. Jules Girard, *Essai sur Thucydide*, Paris, Charpentier, 1862. Le premier surtout développe d'une manière remarquable ces points, indiqués seulement par O. Müller. K. H.).

[1] Denys dit (*de Thucyd. jud.*, c. XXXVIII, p. 910) que les principes ici développés étaient dignes de barbares, mais non d'Athéniens, et il en blâme vivement Thucydide. C'étaient cependant les principes de la politique athénienne, qu'on savait même justifier par des doctrines sophistiques.

personnes qu'il fait parler autant que le lui permet la loi générale de son art ; il rend les pensées des acteurs, conformément à leur caractère, non seulement par le fond, mais encore par la manière dont les pensées sont développées et liées les unes aux autres. Dès le premier livre, il peint admirablement les Corcyréens qui insistent toujours sur l'utilité réciproque de leur alliance avec Athènes, les Corinthiens cherchant à conserver une certaine dignité morale : la modération, la maturité d'esprit, la belle simplicité du noble Archidame, la fierté un peu revêche de l'éphore Sthénélaïdas, Spartiate d'un genre assez vulgaire, et le ton du discours,— la discussion longue et approfondie d'Archidame, par exemple, ou le laconisme tranchant de Sthénélaïdas, — cadre parfaitement avec l'intention et la pensée fondamentale. Le but principal de Thucydide, en composant ces discours, reste toujours de montrer les sentiments qui ont motivé la manière d'agir des personnages, et de laisser ces sentiments se produire eux-mêmes, indiquer leur fondement, se justifier ou s'excuser. Tout cela se fait avec tant de vérité intime, avec tant d'harmonie, l'historien sait si bien se mettre à la place des personnages, adopter leur point de vue, prêter à leurs intentions et à leurs sentiments tant de bonnes raisons et par là une si grande certitude apparente, que l'on peut être convaincu que les personnages eux-mêmes, sous l'impulsion immédiate de leurs intérêts et de leurs projets, n'ont pas pu mieux plaider leur cause. Il faut l'avouer, cette admirable

facilité revient bien en partie à l'école de rhétorique des sophistes où l'on s'exerçait à parler pour les deux causes en même temps, pour la bonne comme pour la mauvaise. Cependant l'emploi que fait Thucydide de cet art est certainement l'emploi le plus salutaire et le meilleur qu'on puisse imaginer. Disons-le d'ailleurs, la vraie histoire serait impossible sans cette faculté de l'historien de se placer tour à tour à des points de vue différents, opposés même ; ce n'est qu'en épousant momentanément les idées de ses adversaires qu'il peut comprendre et faire comprendre quelle en est la raison d'être, et ce qu'il y a de fondé en elles ; car on ne saurait imaginer une opinion qui ait exercé une influence historique, sans qu'elle eût rien en sa faveur. C'est ainsi que Thucydide expose les principes sur lesquels s'appuyaient les Athéniens dans leur manière de traiter les alliés, avec tant de suite et de logique qu'on est presque forcé de se rendre à leur raisonnement. Dans une série de discours, placés à divers endroits du récit, mais se rattachant les uns aux autres de façon à montrer dans tout leur jour le développement et la gradation de ces principes de sévérité, ils prouvent que leur puissance n'a pas été acquise par la violence, que les circonstances seules les ont forcés de lui donner la forme d'une domination, que maintenant ils ne peuvent plus renoncer à leur suprématie sans mettre en jeu leur existence propre, que cette domination, puisque grâce aux circonstances elle est devenue une tyrannie, ne peut plus être maintenue

que par la rigueur et la dureté, enfin que l'humanité et l'équité ne sont de mise qu'envers des égaux qui, à leur tour, peuvent rendre service [1]. De là au droit du plus fort, il n'y a qu'un pas. Ce droit, les Athéniens le proclament, dans la conversation avec les Méliens, comme une loi naturelle et universelle, en ne fondant que sur ce seul droit leur prétention d'exiger la soumission absolue des Méliens. « Nous ne demandons et ne faisons rien, disent-ils, qui ne soit conforme à ce que les hommes pensent des dieux et demandent pour eux-mêmes. Car ce que nous croyons des dieux, nous le savons des hommes : par une nécessité de nature, ils dominent et commandent partout où ils ont la force. Ce n'est pas nous qui avons introduit ou appliqué les premiers cette loi ; mais puisque nous l'avons reçue comme une loi établie et que nous la léguerons pour toujours à nos descendants, pourquoi ne l'observerions-nous pas, quand nous savons que si vous aviez la même puissance que nous, vous en feriez autant et que tout le monde le ferait [2]? » Sans doute, les Grecs et d'autres avaient déjà agi d'après ces principes, mais ils s'étaient couverts au moins du masque du droit : l'historien les énonce

[1] Thuc., III, 37-40. Il est vrai que c'est Cléon qui le dit, et qu'il succombe, à cette occasion, au parti de la clémence représenté par Diodote ; mais l'exception que les Athéniens font ici par humanité en faveur des Mitylénéens reste une exception très isolée, et dans l'ensemble c'est l'esprit de Cléon qui continue à dominer la politique étrangère d'Athènes.

[2] Thuc., V, 105, d'après l'interprétation très fondée d'Arnold.

dans ce dialogue avec une froideur et un calme si impersonnels, sans la moindre allusion à ses propres sentiments, d'un visage si complétement immobile, qu'on est tenté de croire que Thucydide lui-même, élève des sophistes, ne connaît en politique d'autre droit que celui du plus fort. Toutefois il y a évidemment une profonde différence entre la manière de penser et d'agir que Thucydide représente, avec une naïveté impartiale, comme celle qui domine à Athènes, et les convictions de l'historien sur ce qui convient au salut de l'humanité et de sa nation. Comme homme, Thucydide n'approuvait nullement les opinions nouvelles de ce temps, on le voit par la peinture si instructive et si complète qu'il fait de tous les changements qui se produisirent, après les premières années de la guerre, dans la vie politique des divers États, grâce surtout aux luttes intestines des factions. Thucydide n'y représente certainement pas comme un changement salutaire que « la simplicité, qui est essentielle pour la noblesse de caractère, soit honnie et disparaisse du monde [1]. » L'éloge de la démocratie et de la vie athénienne que l'on trouve dans le sublime discours funèbre de Périclès, est bien mitigé par le jugement de l'historien sur le gouvernement des Cinq-Mille qu'il appelle la première bonne constitution qu'il ait vue à Athènes [2], et par l'observation, faite en passant, sur

[1] Τὸ εὔηθες, οὗ τὸ γενναῖον πλεῖστον μετέχει, καταγελασθὲν ἠφανίσθη. Thuc., III, 83.
[2] Thuc., VIII, 97.

les Lacédémoniens et les Chiiens, « les seuls, qu'il sache, qui aient su unir à la fortune, la modération et la réflexion [1]. » En général, il faut bien distinguer chez Thucydide ses propres convictions, si rigoureusement morales, de la véracité naïve avec laquelle il peint son monde tel qu'il était ; et il ne faut pas lui contester une piété, profondément enracinée dans son cœur, parce qu'il se propose de montrer les choses humaines dans leur connexité purement humaine, de tenir compte sans doute de la croyance des acteurs, comme du motif de leurs actions, mais de ne point imposer sa propre croyance aux événements. La religion, la mythologie, la poésie, Thucydide les écarte comme étrangères à l'histoire, avec un certain exclusivisme [2] : on pourrait l'appeler l'Anaxagore de l'histoire, car il sépare les choses divines aussi nettement de la chaîne de causalité de la vie humaine, que le physicien ionien avait écarté le Νοῦς des effets des forces dans la nature matérielle.

L'expression et le style de Thucydide relèvent trop directement du caractère de son histoire, ils ont un cachet trop particulier pour que nous ne

[1] Thuc., VIII, 24. Εὐδαιμονήσαντες ἅμα καὶ ἐσωφρόνησαν.
[2] On peut démontrer assez clairement que Thucydide traite, à certains égards, la civilisation ancienne de la Grèce avec trop de dédain : toute la première partie du premier livre, la véritable introduction, n'a d'ailleurs pas la naïveté d'exposition que l'on trouve dans le reste de l'œuvre, précisément parce qu'elle est écrite pour prouver une thèse générale que Thucydide plaide pour ainsi dire,

tentions pas, malgré l'étroitesse de nos limites, d'en faire saisir au lecteur les côtés originaux.

Il suffit presque, pour trouver le point de vue auquel il faut se placer afin de bien envisager ce style si singulier, de se rappeler cette observation que « Thucydide réunit l'éloquence substantielle et pleine d'idées de Périclès, avec le style sévère et presque archaïque de la rhétorique d'Antiphon. »

Dans l'emploi des termes, Thucydide a cette grande propriété et cette précision qui prend chaque mot et chaque partie du mot avec une netteté complète, qualité qui distingue tous les grands écrivains de ce temps. Chez lui aussi elle dégénère parfois en véritable manie de distinguer, à la façon de Prodicos, les mots synonymes [1].

A cette propriété de l'expression se joint la richesse si considérable du matériel, autrement dit du vocabulaire que Thucydide augmente encore en employant comme Antiphon, beaucoup de mots poétiques presque vieillis, non pour en parer son discours, comme Gorgias, mais parce que l'usage du temps lui permettait encore ces expressions vigoureuses, qui frappent l'esprit [2]. Dans le dialecte aussi Thucydide resta, plus que ses contemporains parmi les comiques, fidèle au vieux

[1] I, 69 ; II, 62 ; III, 39.

[2] Plus tard ces expressions, complétement disparues de l'usage général, s'appelèrent γλῶσσαι, ce qui explique pourquoi Denys se plaignait tant du γλωσσηματικόν du style de Thucydide.

langage attique tel que le montre la tragédie [1].

De même, une certaine liberté archaïque dans les constructions, plus propre en général à la poésie qu'à la prose, offrait à Thucydide le moyen, tout en supprimant les parties du discours superflues et partant gênantes, de marquer des associations d'idées d'une façon beaucoup plus précise qu'on ne saurait le faire en se soumettant à la régularité absolue des constructions. Un moyen de ce genre est la liberté de construire des substantifs dérivés de verbes, absolument comme ces verbes eux-mêmes [2]. Ce tour et d'autres facilités du même genre donnent à sa langue cette *promptitude de la signification,* — pour nous servir de l'expression des anciens, — qui frappe juste et aussitôt [3]. C'est sur elle, bien plus que sur l'omission de quelques circonstances utiles, que repose la brièveté de Thucydide.

Dans la façon de placer les mots, Thucydide se permet également une liberté qui n'est en général accordée qu'aux seuls poètes ; mais il ne s'en sert également que comme moyen de faire ressortir la pensée avec plus de clarté et de précision. Cela lui permet, en effet, soit de placer à la tête de la

[1] V. ch. XXVII, *ad finem.*

[2] C'est là-dessus que reposent des locutions comme ἡ οὐ περιτείχισις, c'est-à-dire la circonstance qu'une ville ennemie n'est pas entourée de murs de siége ; τὸ αὐτὸ ὑπὸ ἁπάντων ἰδίᾳ δόξαντα, le cas où tous, mais chacun à part lui, ont la même pensée sur une chose ; ἡ ἀκινδύνως δουλεία ce qui n'est nullement identique avec ἀκίνδυνος, un esclavage au milieu duquel on vit confortablement et sans souci.

[3] Τάχος τῆς σημασίας.

phrase les mots sur lesquels il entend insister [1], soit d'ordonner les idées, moins d'après la construction grammaticale que d'après leur affinité intrinsèque ou bien d'après le contraste où elles se trouvent [2].

Dans la jonction des phrases, la tendance de Thucydide à la clarté et à la finesse de l'expression produit une certaine inégalité, une rudesse [3] bien éloignée du poli du style plus moderne. Thucydide, en divisant sa pensée en diverses parties, entend donner à chacune de ces parties toute son importance ; ce qui fait qu'il n'évite pas toujours d'employer dans des membres de phrases correspondantes des formes grammaticales différentes (des cas ou des modes) [4] et qu'il change subitement les rôles syntactiques, le sujet par exemple, sans l'annoncer : tacitement il supplée une expression qui est nécessaire et qui se trouve impliquée dans une autre [5].

La structure des périodes de Thucydide, tout

[1] Par ex. I, 93. Τῆς γὰρ θαλάσσης πρῶτος ἐτόλμησεν εἰπεῖν ὡς ἀνθεκτέα ἐστίν.

[2] Par ex. III, 39. Μετὰ τῶν πολεμιωτάτων ἡμᾶς στάντες διαφθεῖραι, où les deux mots soulignés se trouvent côte à côte pour le contraste.

[3] Ἀνωμαλία, τραχύτης.

[4] Par ex. réunir par καί deux différentes constructions de cas, comme motifs d'une même action, ou placer après une même conjonction conditionnelle ou intentionnelle, d'abord le subjonctif, puis l'optatif, où l'on peut toujours démontrer une distinction précise.

[5] Le σχῆμα πρὸς τὸ σημαινόμενον et celui ἀπὸ κοινοῦ sont très fréquents chez Thucydide.

comme celle d'Antiphon, tient le milieu entre la jonction lâche des Ioniens et le style périodique qui se développa plus tard à Athènes. La force plus grande de la combinaison des pensées, force qui ressort surtout lorsqu'il s'agit de motiver des résolutions et des actions, se manifeste également par de plus grandes combinaisons de phrases. Cependant, ces masses ne sont pas encore des corps aux membres proportionnés, faciles et mobiles, rapides et adroits dans leur allure ; ce sont plutôt encore des accumulations où la force attractive de la pensée principale attire et entasse autour d'elle une foule de pensées secondaires. Thucydide a deux genres, également caractéristiques pour son style, de ces propositions qui motivent : l'un, qu'on pourrait appeler le genre descendant, place en tête l'action, qui est le résultat, et fait suivre immédiatement, en propositions causales ou en participes, les causes directes ou les motifs qu'il étage à leur tour par des formes et des propositions analogues, de façon qu'en émiettant, en fendillant ainsi le discours, il les fait entrer complétement dans la connexité des choses, tout comme un tronc d'arbre avec les fibres de ses racines, plonge dans la terre maternelle [1]. L'autre genre, la période ascendante, commence par les circonstances qui servent de motifs, en déduit toutes sortes de conséquences ou de réflexions qui s'y rapportent et con-

[1] Ex. I, 1 (Θουκυδίδης ξυνέγραψε) ; I, 25, Κορίνθιοι δὲ κατὰ τὸ δίκαιον — ἤρχοντο πολεμεῖν) et partout.

clut — souvent après une longue chaîne de déductions — par le résultat, qui est soit une résolution, soit l'action elle-même [1].

L'un et l'autre genre de période demandent un certain effort et veulent être lus deux fois pour être bien pénétrés dans toute leur structure : par des analyses qui offrent certains points de repos on peut les rendre plus commodes, plus faciles à embrasser, plus agréables : mais on avouera, quand on en aura vaincu les difficultés, que la forme de Thucydide rend avec plus de précision l'unité de la pensée, la coopération de tous les membres pour arriver à un résultat.

Ce genre de construction appartient plus particulièrement au style historique de Thucydide : ce qui lui est commun avec toute l'époque, c'est la symétrie architecturale qui règne dans les discours. A force de subdiviser ainsi les idées et de les opposer les unes aux autres, de comparer et de distinguer, de jeter un regard tantôt à droite, tantôt à gauche, le langage et le sens lui-même prennent une sorte de mouvement de balance qui fait un singulier effet. Nous l'avons déjà dit à propos

[1] Ex. I, 2 (Τῆς γὰρ ἐμπορίας) ; I, 58. (Ποτιδαιᾶται δὲ πέμψαντες); IV, 73, 74. (Οἱ γὰρ Μεγαρῆς — ἔρχονται). Il est intéressant de voir Denys (*de Thucyd. jud.*, p. 872) soumettre à sa critique une de ces périodes ascendantes, et la résoudre dans une forme plus facile à saisir, plus agréable, mais moins sévère et moins précise, en enlevant au milieu une partie des motifs pour les placer après la période. En cela aussi, Antiphon a beaucoup de choses analogues, comme par exemple dans la phrase (*Tetral.*, 1, α, § 6) Ἐκ παλαιοῦ γὰρ κ. τ. λ.

d'Antiphon, ce style antithétique n'est nullement de sa nature maniéré et vide ; c'est un produit de la pénétration et de l'esprit attiques, quoiqu'on ne puisse nier que sous l'influence de la rhétorique des sophistes, il n'ait, dans la suite, dégénéré en manière. Thucydide lui-même abonde en artifices de ce genre et souvent on ne sait trop s'il faut admirer la finesse d'analyse dans les idées, ou s'étonner de l'élégance archaïque et affectée, surtout lorsqu'aux rapports intrinsèques des idées se joignent les ornements extérieurs des isocola, homéoteleuta, paréchèses, etc. [1].

Par contre Thucydide ne connaît pas plus qu'Antiphon, et même moins que lui, toutes ces irrégularités du discours qui sont le résultat de la passion ou de la dissimulation. Il y a chez lui une droiture et un calme qu'on ne saurait mieux comparer qu'à cette quiétude sublime et à cette clarté qu'expriment tous les visages des dieux et des héros sortis de l'école de Phidias. Ce n'est point une imperfection du discours, c'est une loi de dignité qui domine toute expression et qui ordonne

[1] Comme lorsque Thucydide dit (IV, 61) οἵ τ' ἐπίκλητοι εὐπρεπῶς ἄδικοι ἐλθόντες εὐλόγως ἄπρακτοι ἀπίασιν. (Le français ne permet pas de traduire par autant de mots de formation analogue εὐπρεπῶς, avec une bonne apparence, et εὐλόγως avec une bonne raison, ἄδικοι, injuste, ἄπρακτοι, n'ayant rien fait. K. H.). D'autres exemples, I, 77 ; 144 ; III, 38, 57, 82 ; IV, 108. Les écrivains de rhétorique de l'antiquité parlent souvent de ces σχήματα τῆς λέξεως de Thucydide. Denys les trouve μειρακιώδη, *puerilia*. Cf, Aulu-Gelle, *N. A.*, XVIII, 8.

à celui qui parle de conserver, même dans les situations les plus périlleuses qui devaient provoquer toutes les passions et toutes les émotions, depuis la crainte et la terreur, jusqu'à la colère et la haine, de conserver, dis-je, le ton de la modération et de la raison, mais surtout de la discussion approfondie de l'affaire en question. Quelles ne seraient pas les déclamations passionnées qu'un rhéteur de l'époque suivante eût mises dans la bouche des Thébains et des Platéens, lorsque les premiers portent une accusation capitale contre les seconds devant le tribunal spartiate. La plus passionnée de toutes les tournures que leur prête Thucydide est celle-ci : « Comment n'auriez-vous pas fait là une chose horrible[1] ! »

On peut bien imaginer, quand on compare ces discours à ceux de Lysias par exemple, combien, dès l'époque où l'œuvre de Thucydide fut publiée, ce style et cette éloquence nourris d'idées, aux pensées nettement et savamment frappées, aux constructions difficiles à bien saisir si l'on n'y mettait une grande attention, durent paraître étranges aux Athéniens qui avaient déjà perdu l'habitude de consacrer tant d'efforts et de soins aux productions de la poésie et de la prose. Cratippe, le continuateur de Thucydide, pouvait ne pas se tromper quand il donnait pour raison de l'absence

[1] Πῶς οὐ δεινὰ εἰργασθε ; Thuc., III, 66. On trouve un peu plus de vivacité et de mouvement dans le discours d'Athénagoras, chef du parti démocratique à Syracuse, probablement pour caractériser l'orateur. Thuc., VI, 38, 39.

de discours dans le huitième livre, que Thucydide avait trouvé qu'ils ne convenaient plus au goût de l'époque[1]. Ils devaient en effet faire dès lors sur le goût attique l'impression que Cicéron essaya plus tard de faire comprendre aux Romains par la comparaison avec du vieux Falerne un peu amer et spiritueux[2]. D'ailleurs, Thucydide n'était nullement plus facile pour les Grecs et les Romains que pour les hellénistes de nos jours ; et lorsqu'on voit que Cicéron déjà appelle les discours de son ouvrage à peine intelligibles[3], la philologie du dix-neuvième siècle a le droit d'être fière de ce qu'il ne reste presque plus rien dans ces discours qui lui soit incompréhensible.

CHAPITRE XXXV

LYSIAS ET LA NOUVELLE ÉCOLE DE RHÉTORIQUE

A la fin de la guerre du Péloponèse, après les immenses efforts militaires et la terrible chute de la puissance athénienne, il y eut un moment d'é

[1] Cratippe, chez Denys, *de Thuc. jud.*, c. xvi, p. 847. Τοῖς ἀκούουσιν ὀχληρὰς εἶναι.

[2] Cicéron, *Brutus* 83, 288.

[3] Cicéron, *Orat.*, 9, 30. Ipsæ illæ (Thucydidis) conciones ita multas habent obscuras abditasque sententias vix ut intelligantur.

puisement et de lassitude. La liberté et la démocratie furent rétablies sans doute par Thrasybule et ses amis, mais Athènes avait cessé d'être la capitale d'un grand empire, la souveraine des mers et des côtes, et ce ne fut que la conduite habile de Conon auprès des Perses qui lui rendit une minime partie de son ancienne domination. Les arts plastiques, qui sous Périclès et avec Phidias avaient jeté un si vif éclat, ne purent guère pousser de nouvelles fleurs sans les ressources et l'esprit d'entreprise qui avaient disparu. Ce n'est qu'une génération plus tard, à partir de la 102e ol. (372), que l'on retrouve un nouvel essor dans la seconde école attique de Praxitèle. Quant à la poésie, elle dégénère de plus en plus en rhétorique subtile et en chatouillement des sens, ainsi qu'on le voit dans la tragédie et le dithyrambe de l'époque. L'essor sublime, le noble sentiment de la grandeur morale, la tension énergique de tous les efforts, semblaient bannis de l'art comme ils l'étaient de la vie.

Et pourtant ce fut à ce moment que la prose, débarrassée des entraves qui l'avaient gênée jusque-là, prit un nouvel élan, plus libre et plus dégagé, qui devait la conduire à la perfection. Lysias et Isocrate, les deux jeunes gens que, dans le *Phèdre* de Platon, Socrate oppose l'un à l'autre, en blâmant sévèrement le premier et en fondant de grandes espérances sur le second, donnèrent, en suivant des chemins divers et en lui faisant subir d'heureux changements, une forme toute nouvelle à l'art de la parole.

Lysias était originaire de Syracuse et issu d'une famille considérée. Son père Céphalos était allé s'établir à Athènes, sur les instances de Périclès, et y vécut pendant trente ans [1]. Dans les dialogues de Platon sur *l'Etat*, il est représenté vers l'ol. 92e, 2 (421) [2], comme un vieillard très âgé, plein de dignité et jouissant du respect général. Lors de la fondation de la grande colonie de Thurii, à laquelle presque toute la Grèce s'était associée, dans l'ol. 84e, 1 (444), Lysias s'y était rendu avec son frère aîné Polémarque pour y prendre possession du lot assigné à sa famille; il n'était âgé alors que de quinze ans. A Thurii il se voua à la rhétorique telle qu'on l'enseignait dans les écoles des sophistes de Sicile. Le célèbre Tisias et un autre Syracusain, du nom de Nicias, furent ses maîtres. Lysias ne vint à Athènes que dans la maturité de l'âge, vers l'ol. 92e, 1 (412), pour y vivre encore pendant quelques années dans la maison de son père Céphalos, puis séparément et en exerçant le métier de sophiste [3]. Quoiqu'il n'appartînt pas à la bourgeoisie d'Athènes dont il fut simplement client [4], il était, comme tous les membres de sa

[1] D'après le témoignage capital de Lysias (*contre Ératosthène*, § 4).

[2] D'après la date de la *République*, fixée et prouvée par Böckh, dans deux programmes de l'université de Berlin, 1833 et 1839.

[3] Λυσίας ὁ σοφιστής, dit-on dans le discours contre Nééra (p. 1352 Reiske), et on ne saurait douter qu'il s'agit de l'orateur.

[4] Μέτοικος. Thrasybule voulait qu'il devînt citoyen; mais les circonstances défavorables voulurent qu'il restât ἰσοτελής,

famille, fort attaché à la démocratie. Polémarque fut forcé, sous les Trente, de boire la ciguë; Lysias lui-même ne se déroba qu'avec peine et en se réfugiant à Mégare, à la persécution des tyrans. Il n'en fut que plus disposé à aider des restes de sa fortune Thrasybule et les autres libéraux de Phylé, et à soutenir de toutes ses forces le rétablissement de la démocratie [1].

Il vivait de nouveau à Athènes, comme propriétaire d'une fabrique de boucliers et professeur de rhétorique à la façon des sophistes, lorsqu'un événement qui le touchait de près le jeta dans une nouvelle carrière. Ératosthène, un des Trente, voulut profiter de l'amnistie accordée par le peuple même à ses trente tyrans, pourvu qu'ils pussent se justifier complètement en rendant publiquement compte de leur conduite. Ératosthène appuyait sa défense sur le fait d'avoir appartenu, parmi les Trente, au parti modéré de Théramène, qui pour cela même avait été mis à mort par le violent et impitoyable Critias. Et cependant c'était précisément cet Ératosthène qui, sur un ordre des Trente, avait saisi Polémarque dans la rue, l'avait traîné en prison et en avait provoqué ainsi

catégorie privilégiée parmi les clients. En qualité d'*isotèles* la famille avait dès avant les Trente, fourni des chœurs, tout comme les citoyens.

[1] C'est avec un intérêt évidemment personnel que Lysias (*Epitaphe*, § 66) fait mention des étrangers, c'est-à-dire des clients qui étaient tombés dans le Pirée à côté des libérateurs d'Athènes.

le meurtre judiciaire. Aussi, quand il rendit compte de ses actes [1], Lysias se présenta lui-même comme accusateur, quoique, d'après son propre dire, il n'eût jamais jusque-là plaidé devant la justice ses propres causes ni celles des autres [2]. Il l'attaque d'abord au sujet de l'assassinat de Polémarque, dont il avait été la cause, et lui reproche tous les autres maux qu'il avait attirés sur sa famille ; puis il s'étend sur toute la carrière et l'activité publique d'Ératosthène, qui avait été également des Quatre-Cents, et un des cinq éphores, élus après la bataille d'Ægos-Potamos sur l'instigation des hétéries ou sociétés secrètes, et il soutient que c'est précisément Théramène, le plus clément et le plus modéré en apparence, qui a fait le plus de tort à l'Etat par ses intrigues. Tout le discours respire la conviction la plus profonde et une chaleur spontanée, telle que devait l'inspirer naturellement une cause qui touchait l'orateur de si près. Après avoir adressé les exhortations les plus énergiques aux juges, il termine par ces mots : « Je cesse d'accuser : vous avez entendu, vu, appris ; vous savez : jugez ! »

Cette plaidoirie fait époque dans la vie de Lysias, dans ses occupations et ses études, dans le style de son éloquence et, on peut le dire, dans toute l'histoire de la prose attique.

Jusque-là Lysias n'avait fait que de l'éloquence

[1] Εὐθύνη.

[2] Οὔτ' ἐμαυτοῦ πώποτε οὔτε ἀλλότρια πράγματα πράξας (*contre Ératosthène*, § 3).

d'école, en donnant des leçons aux jeunes gens, et en fabriquant des discours d'études, comme un vrai sophiste de l'école de Sicile. Lysias pouvait d'autant moins éviter l'exclusivisme et la manière qui menacent naturellement cette façon de cultiver l'éloquence, qu'il était complètement sous l'influence de l'école dont était sorti Gorgias. La tendance à montrer le pouvoir de la parole en rendant vraisemblable ce qui précisément ne l'est pas, admissible ce qui est insensé; la manie du paradoxe, l'affectation dans le choix et la disposition des sujets, une élégance et une délicatesse exagérées dans l'exécution, avec tout cela un défaut très accusé de ce mouvement naturel qui ne peut guère résulter que de la conviction et du sentiment réel de la vérité, — tout cela était commun à Lysias et à Gorgias. La seule différence de ces deux maîtres de rhétorique était en ce que Gorgias, obéissant à un penchant inné pour l'éclat et la pompe, cherchait bien plus à flatter l'oreille par l'harmonie, l'imagination par le luxe de la parole, et à éblouir l'esprit par un certain charme, tandis que Lysias, plus froid et plus sobre de sa nature, familiarisé, par le commerce des Athéniens dont il avait aussi épousé le parti à Thurii [1], avec la finesse et la pénétration de l'esprit attique, donna à l'éloquence sophistique plus d'originalité, une

[1] Lysias quitta Thurii lorsque, après l'expédition de Sicile, le parti lacédémonien prit le dessus dans la colonie et opprima le parti athénien.

nouveauté plus subtile dans la pensée et une précision plus tranchée dans l'expression.

Cette idée de la première manière de Lysias, on la puise surtout dans le *Phèdre* de Platon, un des premiers ouvrages du grand philosophe [1], et dont la tendance est simplement d'élever l'amour sincère et enthousiaste de la vérité bien au-dessus du jeu que faisaient les sophistes avec les pensées et les mots. Un jeune ami de Socrate, Phèdre, paraît, dans ce dialogue, tout enthousiaste et ravi d'un produit de Lysias ; il le lit à Socrate, qui le lui demande instamment, et qui, moitié plaisantant, moitié sérieux, lui fait comprendre peu à peu, combien ce genre de rhétorique est creux et vain. Le but de ce discours — que Platon, au lieu de l'emprunter textuellement à Lysias, aura composé lui-même pour montrer dans un exemple frappant toutes les particularités et les travers de cette manière — est de persuader à un bel adolescent qu'il doit avoir plus d'attachement et plus de complaisance pour quelqu'un qui ne l'aime pas que pour quelqu'un qui l'aime. Si l'invention de ce sujet trahit déjà le sophiste, que dire de l'exécution, froide et inanimée, qui n'est absolument que le jeu oiseux d'un esprit inventif? On énumère un à un au jeune homme tous les arguments qui militent pour la thèse, on en discute chacun avec soin : mais dans tout cela il n'y a aucun mouve-

[1] Il était écrit, d'après une ancienne tradition, avant la mort de Socrate, ol, 95e, 1 (399).

ment de l'esprit qui vienne grouper les pensées par grandes masses, pas de progrès nécessaire qui rapproche les parties et les rattache les unes aux autres comme les membres d'un seul corps : de là aussi une monotonie fatigante dans la façon de joindre les phrases entre elles [1]. Dans la forme on rencontre encore partout le goût des antithèses répétées avec tous leurs ornements passés de mode, tels qu'isocoles, homéotéleutes, etc. [2]. L'expression est libre du luxe poétique de Gorgias, mais limée avec tant de soin, si élégante et si vernie, que l'on s'aperçoit aussitôt de la peine extrême qu'un travail d'école de ce genre a dû coûter à son auteur.

Dans le recueil conservé des œuvres de Lysias, il n'y a point de ces travaux d'école (μελέτη), et en général pas de discours antérieurs à l'accusation d'Ératosthène ; nous n'y trouvons que des ouvrages qui appartiennent à l'âge mûr et au goût épuré de Lysias [3]. Il y a cependant, dans le nombre, un

[1] Dans ce court discours, quatre phrases commencent par ἔτι δέ, quatre par καὶ μὲν δή.

[2] Dans la phrase p. 233 : Ἐκεῖνοι γὰρ καὶ (a) ἀγαπήσουσι, καὶ (b) ἀκολουθήσουσι, καὶ (c) ἐπὶ τὰς θύρας ἥξουσι, καὶ (α) μάλιστα ἡσθήσονται, καὶ (β) οὐκ ἐλαχίστην χάριν εἴσονται, καὶ (γ) πολλὰ ἀγαθὰ αὐτοῖς εὔξονται, les membres α, β, γ ne se trouvent au nombre de trois que pour l'équilibre des homéoteleutes.

[3] A l'exception, paraît-il, du singulier petit discours, πρὸς τοὺς συνουσιάστας κακολογιῶν, qui n'est ni un plaidoyer, ni une simple μελέτη, mais un écrit qui doit son origine à des circonstances de la vie réelle, et qui a été développé plus tard à la manière sophistique; Lysias y dénonce l'amitié à ses camarades et bons amis.

ouvrage qui a encore beaucoup de la phraséologie de la première manière. La cause en est évidemment dans la nature particulière du sujet. Le discours funèbre sur les Athéniens morts dans la guerre de Corinthe, que Lysias écrivit après l'ol. 96e, 3 (394), mais qu'il n'a probablement jamais prononcé en public, appartient à un genre d'éloquence qui se distingue essentiellement de la discussion dans l'assemblée populaire [1] et de la plaidoirie devant les tribunaux [2], en ce qu'elle n'a pas de but pratique, qu'elle ne se propose rien de déterminé à obtenir ou à faire faire. Par cela même, ce genre, qu'on peut appeler éloquence d'apparat [3], est en dehors des impulsions qui produisaient un mouvement plus libre et plus naturel dans les autres genres. Particulièrement cultivé par les sophistes, qui prétendaient pouvoir tout louer ou blâmer, il conserve longtemps encore après l'époque des Trente, le cachet sophistique. Une œuvre de ce genre nous est conservée dans l'*Épitaphios* de Lysias. Le discours passe en revue, tout à fait à la façon de ces harangues d'apparat, les temps fabuleux et historiques, rattachant les hauts faits des Athéniens les uns aux autres, en suivant le fil de la chronologie ; il s'arrête longtemps aux exemples légendaires de bravoure et d'humanité, déployés par les Athéniens dans la guerre contre les Amazones, lors des funérailles des héros tombés devant

[1] Συμβουλευτικὸν γένος deliberativum genus.

[2] Δικανικόν, judiciale.

[3] Ἐπιδεικτικόν, πανηγυρικὸν γένος.

Thèbes, et de l'hospitalité accordée aux Héraclides ; puis il raconte les exploits des Athéniens dans la guerre des Perses, il passe très rapidement sur celle du Péloponèse, bien opposé en cela à Thucydide, qui a une mesure toute différente pour ces événements, et il n'insiste que sur ce qui semblait se prêter au débit déclamatoire [1]. Le développement de ces pensées est tellement artificiel et affecté, qu'on ne peut guère s'étonner que quelques savants aient refusé de reconnaître dans ce discours le même Lysias qu'on trouve dans les plaidoiries. En effet, c'est partout un parallélisme de phrases monotone, régulier, mesuré, et dont les antithèses sont souvent plus dans les mots que dans les idées [2] : Polos lui-même ou tout autre disciple de Gorgias n'aurait pu être plus amoureux de la consonnance [3] et des autres clinquants et cliquetis de mots.

Il est probable que Lysias ne se serait jamais affranchi de ce style factice et recherché, si une

[1] Le seul passage où l'on voie un peu d'intérêt véritable est celui des éloges rendus aux hommes qui ont délivré Athènes de la tyrannie des Trente, et aux étrangers qui ont assisté le démos et qui, à cause de cela, ont été dans leur mort honorés à l'égal des citoyens, § 66.

[2] Comme lorsque Lysias dit (§ 25) : « Sacrifiant le corps, mais ne ménageant pas la vie pour la vertu. » Dans cette phrase, *corps* et *vie* (ψυχή) ne forment point de vraies antithèses, mais seulement ψευδὴς ἀντίθεσις, pour nous servir de l'expression frappante d'Aristote. *Rhétor.*, III, 9.

[3] Παρήχησις comme μνήμην παρὰ τῆς φήμης λαβὼν. *Epitaph.*, § 3.

douleur réelle, une colère vraiment ressentie, comme celle que lui inspira l'imprudence d'Érathosthène, le tyran, n'eût donné à son discours, en même temps qu'à son âme, une émotion sincère et naturelle. Je ne veux pas dire qu'on ne reconnaisse pas, même dans le discours contre Ératosthène, les traditions de l'école dont Lysias avait respiré l'air jusque-là : on retrouve facilement, au milieu du mouvement le plus animé, l'habitude de distinguer, de comparer et d'opposer. Toutefois cette habitude se subordonne ici complètement aux exigences des efforts ardents et sincères que fait Lysias pour dévoiler le mauvais caractère de son adversaire et tout ce vain fatras a disparu comme par enchantement.

Ce succès révéla évidemment à Lysias la manière qui lui était la plus naturelle et qui manquait le moins son effet sur les juges. Il commença dès lors, déjà quinquagénaire, à écrire, comme Antiphon, des discours pour des particuliers qui n'avaient pas une confiance suffisante dans leur propre habileté. Ce qu'il y avait généralement de plus conforme à ce but, c'était précisément une manière simple et sans art, parce que ce n'étaient que les citoyens inaccoutumés à la parole qui avaient recours à l'aide des logographes [1], Lysias dut, par conséquent, se fortifier de plus en plus dans ce style. Le résultat fut qu'il devint pour ses contemporains, comme pour les temps à venir, le

[1] V. Quintilien, *Inst.*, III, 8.

premier modèle, et à bien des égards le modèle le plus accompli du style simple [1].

Lysias distinguait, avec le soin d'un poète dramatique, les personnages qu'il faisait parler, et prêtait à chacun, jeune ou vieux, pauvre ou riche, ignorant ou instruit, le ton qui lui convenait : ce que les anciens vantaient comme son *éthopœia* [2] : toutefois le ton propre à l'homme du commun devait toujours rester le ton dominant. Lysias s'en tint donc dans la construction à l'enchaînement un peu lâche [3], qui règne dans le langage ordinaire et ne s'appliqua pas à l'art, naissant alors, des périodes. Cela ne l'empêche cependant point de montrer qu'il sait au besoin lier plus étroitement et concentrer plus fortement les propositions, quand il lui importe de bien faire saisir au lecteur l'unité d'une combinaison d'idées [4]. Ce que l'on appelle des figures de pensée et ce que nous avons déjà caractérisé comme des déviations du développement naturel de la pensée, a été bien peu employé encore par Lysias : et les figures du discours qui composaient toute l'élégance de l'élo-

[1] Ὁ ἰσχνός, ἀφελὴς χαρακτήρ, tenue dicendi genus.

[2] Denys d'Halic., *De Lysia jud.*, c. VIII, IX, p. 467, Reiske. Cf. *de Isæo*, c. III, p. 589.

[3] Λέξις διαλελυμένη, à peu près autant que εἰρομένη.

[4] Ἡ συστρέφουσα τὰ νοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις, dit Denys d'Hal., *de Lysia jud.*, VI. p. 465. A la différence de Thucydide, il met les propositions causales et les participes tantôt avant, tantôt après la proposition principale; les circonstances extérieures, par exemple, avant, et les motifs personnels après.

quence, disparaissent d'autant plus complètement que le ton général est plus simple. Dans les mots et les locutions, Lysias s'en tient rigoureusement au langage de la vie ordinaire, et renonce à tout ornement d'expressions poétiques, de compositions de mots et de métaphores. Son but est de dire aux juges autant de choses capables de les gagner et de les convaincre, que le comportait le court espace de temps mesuré à l'accusateur et à l'accusé par la clepsydre. Les exordes sont bien faits pour disposer favorablement les juges envers la cause qu'il défend ; les récits que l'antiquité admirait particulièrement dans Lysias, sont naturels, attrayants, vifs et ornés souvent de ces traits de détails qui donnent aux choses une certaine réalité mimique ; dans les arguments et les réfutations règne une grande clarté de raisonnement, une marche rapide qui ne laisse pas de place au doute ; en un mot, les discours de Lysias sont bien tels qu'ils devaient être pour atteindre leur but, c'est-à-dire la sentence favorable du juge : et on assure qu'ils ne le manquèrent que bien rarement. Qu'on mette à la place de Lysias, client et logographe, un citoyen, un homme d'État aux vues profondes, tout plein des grands intérêts de la patrie, doué des mêmes dons de la parole ; et on aura toute la puissance et la majesté de l'éloquence attique.

Parmi les discours de Lysias, les meilleurs sont ceux destinés à venger les torts qu'avaient subis Athènes et les différents citoyens, à l'époque de sa ruine, soit avant l'avénement des Trente par

les intrigues oligarchiques, soit par les Trente eux-mêmes, et que Lysias avait cruellement éprouvés lui-même, dans le cercle de sa famille. Tel est le discours contre Agoratos, celui de tous ceux qui nous sont conservés qui se rapproche le plus du discours contre Érastosthène [1], et qui montre une certaine affinité avec lui, quoiqu'il ne fût pas écrit pour une cause personnelle. En développant la pensée que l'accusé est à la fois ennemi de l'accusateur et du juge, l'exorde met les juges dans la disposition la plus favorable pour l'orateur. Il annonce, de manière à exciter vivement la curiosité, un récit qui le suit de près et où la chute de la démocratie est rattachée à la mort de Dionysodore, celui même que l'accusateur se propose de venger. Cette narration qui expose en même temps la situation et qui est placée au début comme la chose principale [2], commence par la bataille d'Ægos-Potamos, et raconte toutes les abominables intrigues par lesquelles Théramène chercha à livrer sa

[1] Il fut prononcé ol. 94e, 4 (401) et constitue une plainte ἀπαγωγῆς, c'est-à-dire une demande d'exécution immédiate de la peine, parce que le plaignant considère Agoratos comme un assassin qui, contrairement aux lois générales sur les assassins, fréquente les temples et les assemblées populaires.

[1] La διήγησις sert souvent, chez Lysias, de κατάστασις (exposition de l'état des choses), et suit immédiatement l'exorde, à la différence de ce que l'on voit chez Antiphon, qui donne immédiatement après l'exorde et sans κατάστασις une partie des arguments, par exemple les arguments directs ou les causes formelles de nullité, et ne place qu'ensuite la διήγησις pour y puiser d'autres arguments, par exemple des raisons de probabilité.

patrie désarmée aux mains des Spartiates. La crainte qu'avait Théramène que les généraux de l'armée ne découvrissent et ne déjouassent ses projets, offre la transition pour arriver au crime d'Agoratos. Celui-ci, en effet, selon l'orateur, se prêta de bonne grâce à dénoncer les généraux comme ennemis de la paix, sur quoi ils furent arrêtés pour être réservés à l'assassinat judiciaire que le conseil exécuta réellement sous les Trente. Ce récit, débité avec la plus grande vivacité, et confirmé dans ses points essentiels par des témoignages, finit, avec la même simplicité savante et parfaitement calculée qui règne dans l'œuvre entière, par une scène où Dionysodore en prison, après avoir disposé de ses biens, impose à son frère et à son beau-frère, à l'accusateur et à tous les amis, à l'enfant même que sa femme en deuil porte dans son sein, le devoir sacré de venger sa mort sur Agoratos, considéré, d'après les principes athéniens, comme le principal coupable. Puis l'accusateur déroule en peu de traits aux yeux des juges tout le mal qu'ont fait les Trente qui, sans ces intrigues, ne seraient jamais arrivés au gouvernement ; il réfute quelques excuses qu'Agoratos pourrait faire valoir, en examinant en détail toutes les circonstances de sa dénonciation ; il s'étend ensuite sur la vie entière d'Agoratos, le déshonneur de sa famille, son usurpation du droit de citoyen, ses rapports avec les libérateurs d'Athènes à Phylé, auxquels il essaye de se rattacher [1],

[1] Il y a ici un point obscur : comment Agoratos fut-il dé-

mais qui le repoussent comme assassin ; il justifie l'ancienne forme de la procédure exécutive (*apagoge*), que le plaignant a trouvé bon d'appliquer à Agoratos et montre enfin que l'amnistie entre les partis à Athènes et au Pirée, ne saurait s'appliquer à Agoratos. L'épilogue pose avec beaucoup d'insistance ce dilemme aux juges : ou d'avoir à condamner Agoratos ou de déclarer pour légitimement exécutés les hommes qui avaient péri par lui.

Il suffira de cette simple analyse, qui ne touche qu'aux points les plus essentiels pour juger du mérite de ce discours, si substantiel et si peu étendu. Le seul reproche qu'on puisse peut-être lui faire est celui que les rhéteurs anciens firent toujours à Lysias : les arguments de l'accusation qui suivent le récit sont rattachés les uns aux autres d'une manière trop lâche, et ne forment pas un ensemble cimenté par un vigoureux enchaînement d'idées, enchaînement que l'on aurait pu trouver facilement.

Lysias fut on ne peut plus fécond comme orateur dans ces années et dans celles qui suivirent. Parmi les quatre cent vingt-cinq discours qui existaient sous son nom, les anciens en reconnaissaient deux cent cinquante pour authentiques : nous en possédons trente-cinq que l'ordre, dans lequel ils sont transmis, prouve appartenir à deux

terminé à s'attacher à ceux de Phylé? L'orateur n'en donne aucun motif ; il ne cite le fait que pour prouver l'impudence de l'homme, § 77.

recueils différents [1]. Le premier de ces recueils comprenait primitivement tous les discours de Lysias, classés d'après la nature des procès, système que nous avons déjà rencontré chez Antiphon : de ce recueil nous n'avons, plus qu'un fragment qui contenait les derniers discours sur l'homicide, tous ceux sur l'impiété, et les premiers sur des injures [2]. Soit hasard, soit caprice, le discours funèbre se trouve au milieu de ces plaidoyers. Le second recueil commence par l'important discours contre Ératosthène, le tyran. Il ne contient plus de classe entière, mais évidemment un choix dans toute l'œuvre de Lysias, une sorte de chrestomathie, dont l'auteur a été dirigé dans ses préférences par l'intérêt historique. Aussi, parmi ces discours, en trouve-t-on un grand nombre qui nous initient profondément aux faits de l'époque d'après les Trente, et constituent la source la plus importante pour l'histoire de cette période peu

[1] Otf. Müller annonce ici la découverte d'un *jeune ami*, et en promet la prochaine publication. Il fait sans doute allusion à M. Sauppe qui publia en 1841 une lettre à G. Hermann à ce sujet. V. d'ailleurs la préface de *Lysiæ Orationes*, ed. A. Westermann, Lipsiæ, 1854. K. H.

[2] Le discours contre Erathosthène est une ἀπολογία φόνου ; suivent les discours contre Simon et les περὶ τραύματος qui appartiennent également aux φονικοῖς : puis trois discours περὶ ἀσεβείας pour Callias, contre Andocide et sur l'olivier ; ensuite les discours κακολογιῶν aux camarades, pour le guerrier et contre Théomneste. Harpocration, au mot σηκός, cite le discours sur l'olivier comme contenu ἐν τοῖς τῆς ἀσεβείας ; on mentionne de même ses τῶν συμβολαίων λόγοι et ses ἐπιτροπικοὶ λόγοι.

connue d'ailleurs. Il s'entend que chronologiquement aucun de ces discours ne remonte au delà de celui d'Ératosthène [1]; on ne peut pas prouver davantage avec certitude qu'ils aillent plus loin que l'ol. 98ᵉ, 2 (387) [2], puisque Lysias vécut, dit-on, jusqu'à l'ol. 100ᵉ, 2 ou 3 (378) [3]. L'ordre n'est ni chronologique, ni exclusivement déterminé par la nature des procès : c'est un mélange assez arbitraire des deux procédés.

CHAPITRE XXXVI

ISOCRATE

Il est permis de se demander si Platon eût accordé à Isocrate devenu homme, les éloges dont il combla Isocrate le débutant, et de douter surtout qu'il l'eût placé si absolument au-dessus de Lysias. Isocrate, fils de Théodore d'Athènes, né dans l'ol.

[1] Le discours pour Polystrate ne date pas de l'époque des Quatre-Cents ; il a été prononcé lors de l'enquête, δοκιμασία, à laquelle Polystrate dut se soumettre en qualité de fonctionnaire de sa phylé, et où on lui reprocha d'avoir été autrefois un des Quatre-Cents. Le discours δήμου καταλύσεως ἀπολογία fut prononcé dans un cas analogue.

[2] A cette année appartient très probablement le discours sur la fortune d'Aristophane.

[3] Un discours du premier ordre, celui contre Théomneste, est aussi écrit plus tard, ol. 98ᵉ, 4, ou 99ᵉ, 1 (384).

86ᵉ, 1 (436), plus jeune par conséquent de vingt-quatre ans que Lysias, fut sans doute un jeune homme curieux, de mœurs agréables, qui, pour acquérir une éducation soignée, suivit, outre les leçons de Gorgias et de Tisias, celles de Socrate ; il est certain que dans le cercle du philosophe, il passait pour un jeune homme « qui, dans l'éloquence, laisserait derrière lui, comme des enfants, tous les orateurs antérieurs, et qu'un essor divin conduirait à de plus grandes choses encore. Car il y a naturellement dans l'esprit de cet homme, l'amour de la sagesse. » C'est ainsi que Platon fait parler de lui Socrate même. Cependant, Isocrate ne semble s'être attaché au noble sage que pour s'approprier une connaissance superficielle des notions morales et pour se donner l'apparence d'un homme qui a consacré sa vie à la recherche de la vraie sagesse ; la chose capitale pour lui resta toujours la rhétorique, et il n'y a pas d'ancien qui ait mis autant de soin et de zèle au côté formel de cet art que lui. Isocrate appartient donc essentiellement aux sophistes, dont il ne se distingue que par sa position vis-à-vis de la philosophie socratique qui en appelait à la voix de la vérité, à la conscience. Il ne peut plus, comme les autres sophistes, soutenir cette thèse insolente que la parole peut rendre tout également vrai [1] : pour lui la

[1] V. le discours περὶ ἀντιδόσεως, § 30, où il combat avec raison le reproche qu'on lui fait de perdre la jeunesse, en lui enseignant de rendre justes devant les tribunaux les causes injustes. Cf. § 15.

parole n'est plus que le moyen de parer, d'une manière aussi agréable et aussi brillante que possible, une opinion ou une conviction, parfaitement honnête par elle-même, mais sans grande profondeur. Or, comme il tient bien moins à élargir ses idées, à augmenter sa science de la réalité, à voir plus nettement et plus complétement la vérité, qu'à perfectionner de plus en plus la forme extérieure et l'ornement de la parole, Platon, pour être conséquent, eût dû, ce semble, le placer parmi les charlatans de sagesse qu'il opposait aux vrais sages, s'il avait jugé l'homme mûr au lieu de l'ardent jeune homme.

Isocrate eut un penchant prononcé à donner une direction politique à l'éloquence savante qui, en dehors du genre panégyrique, n'avait guère été cultivée jusque-là que dans les procès [1] : mais la délicatesse de sa santé et une certaine timidité l'empêchèrent de monter à la tribune même de la Pnyx. Il ouvrit donc une école où il enseigna particulièrement l'éloquence politique et s'occupa de l'éducation des jeunes gens dans l'art de la parole, avec un zèle que ses contemporains reconnurent parfaitement, car son école devint la première et la plus florissante de la Grèce [2]. Cicéron le

[1] Τὸ δικανικὸν γένος. Isocrate, dans le discours contre les sophistes (§ 19) blâme les rhéteurs d'autrefois d'avoir fait de δικάζεσθαι la chose principale et d'avoir insisté ainsi sur le côté le moins agréable de la rhétorique.

[2] Il eut bientôt près de cent auditeurs, dont chacun payait mille drachmes (un sixième de talent) d'honoraires.

compare au cheval de bois d'Ilion, parce qu'il en sortait autant de héros de l'éloquence [1]. C'était particulièrement à des orateurs politiques et à des historiens que l'enseignement d'Isocrate fut utile: évidemment parce que le maître choisissait toujours pour ses exercices des sujets pratiques qui lui semblaient en même temps utiles et grands, et qu'il faisait de préférence des affaires politiques, l'étude principale de ses auditeurs ; c'est par là d'ailleurs, qu'il prétendait lui-même se distinguer des sophistes [2]. Les discours qu'écrivait Isocrate étaient, pour la plupart, destinés à l'école : les plaidoiries qu'il composait pour l'usage pratique de la réalité, n'étaient pour lui que d'une importance secondaire. Toutefois lorsque son nom eut acquis de la célébrité et que le cercle de ses élèves et amis s'étendit sur la plupart des contrées habitées par des Grecs, Isocrate commença à compter, dans beaucoup de ses compositions, et notamment dans celles qui concernaient les affaires générales de l'Hellade, sur un public plus considérable que celui de son école : la multiplication littéraire par des copies et des lectures lui valut une sphère d'action bien plus étendue que celle que la tribune et la publicité auraient pu lui procurer. Isocrate aurait donc été en mesure du fond même de son école paisible, d'agir puissamment et utilement sur sa patrie, toujours déchirée par des querelles intesti-

[1] *De Orat.*, II, 22. E. M.

[2] V. surtout l'*Éloge d'Hélène*, § 5, 6.

nes en face du terrible Macédonien, ou languissante dans sa paresse : et on ne saurait méconnaître une tendance vers ce grand but, dans ces productions littéraires, adressées tantôt à tous les Hellènes, tantôt aux Athéniens, quelquefois à Philippe, quelquefois à des potentats plus éloignés encore [1]; on ne peut même leur contester une certaine franchise [2] : mais évidemment ce qui manquait à Isocrate, plus que tout le reste, c'était le coup d'œil politique qui seul eût pu donner du poids et de l'influence à ses exhortations. Il trahit toujours les sentiments les plus bienveillants : il conseille partout la concorde et la paix, il vit dans l'espérance que chaque État renoncera à ses prétentions démesurées, affranchira ses alliés soumis, se mettra sur le même rang qu'eux, et que cet état de dissolution produira de grandes entreprises contre les barbares! Nulle part, chez Isocrate, on ne voit une notion claire, fondée et exacte des mesures qui pourraient conduire la Grèce vers cet âge d'or d'union et d'harmonie : on n'apprend

[1] Isocrate cherchait à étendre son influence jusqu'à l'île de Cypre, où l'État grec de Salamine avait beaucoup grandi à cette époque. Son *Évagoras* est un éloge de cet excellent souverain, adressé à son fils et successeur Nicoclès : l'écrit *Nicoclès* est une exhortation aux Salaminiens d'obéir au nouveau souverain, et celui *à Nicoclès* une leçon adressée au jeune monarque sur les devoirs et les vertus d'un souverain.

[2] « J'ai accoutumé, dit-il dans la lettre à Archidamos (IX) § 13, d'écrire mes discours avec franchise. » Cette lettre est bien certainement authentique, quoiqu'il soit bien évident que la suivante (X) à Denys est l'œuvre d'un rhéteur postérieur de l'école asiatique.

jamais quels sont, pour arriver à ce beau résultat, les droits politiques à respecter, quelles sont les prétentions qu'il faut repousser d'une façon péremptoire. Dans le discours sur la *Paix*, qui date de l'époque de la guerre des alliés d'Athènes, il conseille aux Athéniens, dans la première partie, de donner l'indépendance aux États insulaires rebelles, dans la seconde, de renoncer à la souveraineté de la mer : propositions bien sages et bien morales qui n'auraient eu qu'un seul inconvénient celui de détruire à jamais la grandeur d'Athènes et, avec elle, l'impulsion de l'activité virile la plus noble [1]. Dans l'*Aréopagitique*, il déclare qu'il ne voit de salut pour Athènes que dans le rétablissement de la démocratie, telle qu'elle avait été fondée par Solon et renouvelée par Clisthène ; comme s'il était possible de rétablir tout bonnement une constitution à ce point transformée dans le cours des siècles, et avec elle la simplicité des mœurs d'autrefois. Dans le *Panégyrique*, il demande à tous les Hellènes de renoncer à leurs inimitiés et de diriger contre les barbares leurs désirs de conquête ; il engage les deux États principaux, Sparte et Athènes, à faire un accord pour partager entre eux l'hégémonie : cette idée n'était pas absurde alors, ni absolument inexécutable ; mais il fallait

[1] La manière dont Isocrate ravale et rabaisse aux yeux des Athéniens leur ancienne splendeur du temps de l'hégémonie et cette grandeur qui remplit toute l'âme de Thucydide rappelle beaucoup le proverbe de la fable : « Les raisins sont trop verts. »

la soutenir autrement que ne fit Isocrate, qui, supposant une forte résistance de la part des Lacédémoniens, leur prouve, par les légendes et l'histoire ancienne, qu'Athènes avait mieux qu'eux mérité l'hégémonie [1]. Seule la peinture de l'état anarchique de l'Hellade, et de la facilité avec laquelle la Grèce unie pourrait faire des conquêtes en Asie, est vraie et réellement sentie. Dans le *Philippe* enfin, qu'Isocrate adressait au roi de Macédoine, au moment où celui-ci venait d'attirer Athènes dans un mauvais piège par la paix négociée avec Eschine, il engage le roi macédonien à se faire le médiateur entre les États Grecs en discorde — le loup médiateur dans les querelles des brebis ! — et de marcher ensuite en bonne harmonie avec eux contre les Perses, chose que Philippe avait réellement l'intention d'exécuter, mais de la seule manière dont il pût le faire, c'est-à-dire avec le titre de commandant, et en réalité comme souverain des républiques grecques.

Quel dut être le sentiment d'Isocrate lorsqu'il reçut la nouvelle de la défaite d'Athènes et de la liberté grecque à Chéronée ! Ses honnêtes espérances doivent avoir été tellement anéanties par ce seul coup, que cette déception pourrait bien

[1] Ce qu'Isocrate dit dans ce discours, écrit dans l'ol. 100e, 1 (380), § 18 : *τὴν μὲν οὖν ἡμετέραν πόλιν ῥᾴδιον ἐπὶ ταῦτα προαγαγεῖν*, n'est nullement d'accord avec les résultats des négociations que raconte Xénophon (*Hellenica*, VI, 5, 34, VIII, 1, 8) ol. 102e, 4 (369), où Athènes rejette la seule manière de partager l'hégémonie que Lacédémone avait proposée, le partage en hégémonie de terre et hégémonie de mer.

avoir contribué tout autant que la douleur de voir périr la liberté, à sa résolution de se donner la mort.

On voit d'ailleurs, par la manière dont il en parle lui-même, que les sujets qu'il traite dans ses discours lui tiennent bien peu à cœur et n'ont pour lui qu'une importance secondaire. Dans l'écrit à Philippe, il rappelle qu'il a déjà traité le même thème, l'exhortation aux Hellènes de se réunir contre les barbares, dans le *Panégyrique* il pèse la difficulté de traiter le même sujet en deux discours, « notamment, lorsque le premier de ces discours est écrit de manière à exciter plus encore l'admiration tacite et l'imitation des envieux, que celles des approbateurs exagérés [1]. » Dans le *Panathénaïque* ou éloge d'Athènes, qu'Isocrate écrivit à un âge très avancé, il dit qu'il a renoncé à tous les anciens genres d'éloquence pour ne plus s'appliquer qu'à celle qui concerne le salut de la ville et des autres Grecs ; il a donc écrit des discours « pleins d'idées, non ornés d'éternelles antithèses, paradoxes et autres figures, qui brillent dans les écoles des rhéteurs et forcent les auditeurs à exprimer leur approbation par des gestes et du bruit ; » maintenant, arrivé à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans, il ne croit pas que cette manière lui convienne encore ; il parlera donc comme tous croient pouvoir parler, quoique personne ne le puisse, à moins

[1] Isocrate, *Philippe*, § 11. Il se promet déjà des choses analogues dans le *Panégyrique* lui-même, § 4.

d'avoir consacré à la rhétorique beaucoup de soins et d'efforts [1]. On le voit : tandis qu'il feint d'embrasser de son regard toute l'Hellade et l'Asie, et d'avoir l'âme remplie de sollicitude pour la patrie, il n'a en vue, au fond, que les applaudissements dans les écoles de rhéteurs et le triomphe de son art sur celui de tous ses rivaux. Aussi, à vrai dire, ces grands discours panégyriques n'appartiennent pas moins à la catégorie de la rhétorique d'école que les éloges d'*Hélène* et de *Busiris* qu'Isocrate écrivit expressément pour se conformer au modèle des sophistes, si portés à prendre pour sujets de leurs discours d'éloge ou de blâme des personnages légendaires. Dans l'*Encomion d'Hélène*, il désapprouve un autre rhéteur de s'être proposé d'écrir un éloge et de n'avoir composé qu'une apologie de l'héroïne tant calomniée. Dans le *Busiris*, il montre au sophiste Polycrate comment il aurait dû s'y prendre pour faire un éloge de ce tyran barbare, il le reprend en même temps au sujet de son accusation contre Socrate. Tout ce que l'ancien élève de Socrate trouve à redire à cette attaque sophistique contre le noble ami de sa jeunesse, c'est que Polycrate appelle Alcibiade élève de Socrate, quand personne ne s'est douté de cette éducation. En effet, cette circonstance aurait été, dans l'opinion de l'orateur, de nature à faire honneur à Socrate bien plus qu'à le rabaisser, puisque Alcibiade se distingua tant par la suite [2].

[1] Isocrate, *Panathen.* § 2.
[2] Isocrate, *Busiris*, § 5.

Sans relever ici cette opinion d'Isocrate, qui nous semble être bien superficielle, n'est-il pas évident, qu'à moins d'entendre par *éducation* des exercices d'école, il ne peut avoir raison, quant au fait, contre le témoignage unanime de Platon et de Xénophon ? On peut voir par là combien le professeur de rhétorique était devenu étranger au cercle des Socratiques. D'ailleurs, bien qu'Isocrate lui-même donne partout ses études oratoires pour de la philosophie [1], il s'était étrangement séparé des tendances de la véritable philosophie de son siècle. Comment s'expliquer autrement qu'il confondit, avec Protagoras et Gorgias, dans la même catégorie des *philosophes disputeurs*, les Éléens Zénon et Mélissos, dont tous les efforts tendaient sincèrement à trouver la vérité [2] ?

S'il ne nous est guère possible, après ce que nous venons de dire, de considérer Isocrate comme grand homme d'État ou philosophe, il faut cependant reconnaître en lui un grand artiste de parole qui fit époque dans son art. Isocrate joignait, en effet, au plus grand soin dans l'usage technique des mots, un véritable génie pour l'art de la pa-

[1] Par ex. dans le discours à *Démonicos*, § 1 ; *Nicoclès*, § 1 ; *de la Paix*, § 5 ; *Busiris*, § 7 ; *contre les Sophistes*, § 14 ; *Panathénaïque*, § 263, il oppose les περὶ τὰς δίκας καλινδούμενοι aux περὶ τὴν φιλοσοφίαν διατρίψαντες. V. Περὶ ἀντιδόσεως, § 30.
[2] *Encomion d'Hélène*, § 2-6. Ἡ περὶ τὰς ἔριδας φιλοσοφία. Il confond de même dans le περὶ ἀντιδόσεως, § 268, les spéculations des Éléens et des Pythagoriciens sur la nature avec les sophismes de Gorgias.

role. On n'hésite guère, en lisant ses périodes, à croire ce qu'il nous dit de l'enthousiasme qu'il provoquait chez le public athénien, si accessible à ces sortes de beautés ; et on ne s'étonne plus de voir amis et ennemis s'efforcer avec la même ardeur de s'approprier ce charme. Quand on récite à haute voix les panégyriques d'Isocrate, on se sent, malgré toute la pauvreté du fonds, saisi d'une puissance qui agit sur l'oreille et l'esprit plus que tout autre œuvre d'éloquence. On se sent entraîné par l'ample fleuve de la parole la plus harmonieuse, bien éloignée de l'âpre construction de Thucydide, et du ton grêle et sobre de Lysias. Le mérite d'Isocrate à cet égard dépasse les limites de son école : sans la métamorphose qu'il opéra dans le style de l'éloquence attique, ni Démosthène, ni Cicéron, n'eussent été possibles et par eux l'école d'Isocrate conserve de l'influence jusque sur l'éloquence de nos jours.

Le point de départ d'Isocrate fut la forme la plus cultivée jusqu'ici, l'opposition de membres de phrases correspondants[1]. Lui-même consacre, dans ses premiers travaux, autant de soin et de science que le sophiste le plus prononcé, à la symétrie architecturale du discours[2] : mais dans la grande

[1] Ἀντικειμένη λέξις.

[2] La régularité la plus roide règne dans le discours à *Démonicos*, exhortation à un jeune homme qui se consacre à l'étude, plein d'une onction phraséologique et composé presque en entier d'isocoles, d'homéotéleutes, etc. Les fausses antithèses n'y manquent pas non plus ; par. ex. § 9 : τῶν παρόντων — τῶν ὑπαρχόντων.

époque de son art, il sut fondre et mettre en mouvement ces masses figées jusque-là en réunissant par groupes et séries cohérentes les antithèses qui, chez ses prédécesseurs, se perdaient isolément de tous côtés.

Isocrate a toujours une idée principale qui relativement est grande, féconde, et parle au sentiment autant qu'à l'intelligence, ce qui explique son goût pour la politique générale, car elle lui fournissait de ces idées. Dans cette idée principale, il saisit plusieurs points opposés, comme le temps ancien et le moderne, les forces des Hellènes et des barbares, et tout en développant la pensée principale par une succession lucide de conséquences et de conclusions, il effleure, à chaque degré de ce développement de la pensée générale, ces contrastes qui à leur tour ont presque toujours des subdivisions. Il déploie de la sorte une grande richesse de variations où le ton fondamental revient toujours, et où règne, malgré une si merveilleuse variété, une grande lucidité et une clarté qui permet d'embrasser aisément tout l'ensemble. Isocrate a soin, en même temps, que les membres des phrases, qui se correspondent par la pensée, correspondent aussi dans leur forme extérieure, de manière à frapper l'oreille, à la façon des anciens rhéteurs sophistes. Cependant il ne cherche pas à le faire avec la même minutie et jusque dans le son des différents vocables ; il y arrive plutôt par le nombre qui résulte de la phrase entière. Souvent enfin il interrompt, d'une manière très simple

et naturelle, les membres de phrases qui se correspondent exactement, par des morceaux plus libres et moins réguliers. Il sait enfin, lorsqu'il a des séries étendues de membres antithétiques, donner à certains moments, surtout dans le troisième membre et vers la fin [1], plus d'étendue aux phrases, ce qui enfle et précipite, pour ainsi dire, le courant de la parole et prête à cette construction antithétique un mouvement tout nouveau de vie et de vigueur.

Les anciens reconnaissent dans Isocrate celui qui introduisit, pour conserver l'expression ancienne, le *cercle du discours* [2], quoiqu'on attribuât déjà au sophiste Thrasymaque, contemporain d'Antiphon, l'art de *tresser* et d'*arrondir* les pensées [3]. C'était ce même Thrasymaque qui s'étudiait particulièrement tantôt à mettre en colère ses auditeurs, les juges par exemple, tantôt à les apaiser; en général, par conséquent, à exciter et à calmer à son gré les émotions. On avait de lui tout un écrit, les *discours de pitié*, ἔλεοι, et on comprend

[1] « Dans les périodes composées, le dernier membre doit être plus long. » Démétrius, *de Elocut.*, § 18.

[2] Κύκλος, *orbis orationis*.

[3] Ἡ συστρέφουσα τὰ διανοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις. Voy. Théophraste dans Denys, *de Lysia jud.*, p. 464 (qui cherche à attribuer également à Lysias l'invention de cet art). Ce que les anciens appelaient le στρογγύλον, on le voit clairement par l'exemple qu'Hermogène (dans Walz, *Rhetores*, III, p. 704) cite de Démosthène : ὥςπερ γάρ, εἴ τις ἐκείνων ἑάλω, σὺ τάδε οὐκ ἂν ἔγραψας· οὕτως, ἂν σὺ νῦν ἁλῷς, ἄλλος οὐ γράψει. Cette phrase est comme un cercle qui retourne sur lui-même.

parfaitement qu'avec cette tendance de son art, il devait tenir à donner aussi aux phrases un mouvement plus léger et plus vigoureux. Ce fut toutefois Isocrate principalement qui, par le choix de sujets qui remplissent le cœur de l'orateur comme d'un souffle puissant, donne au discours cet élan dont le *cercle* est le produit naturel. On entend par là une forme et une disposition des périodes où les membres se joignent les uns aux autres comme les parties nécessaires d'un tout; et où l'oreille des auditeurs sollicite et presse la conclusion, à l'endroit même où elle va avoir lieu en réalité, et avant qu'elle ait lieu [1]. Cet effet est produit par la réunion de plusieurs membres de phrases en groupes, et par la proportion de ces groupes : et c'est moins une chose qui peut se laisser mesurer et compter, qu'elle ne se sent à la déclamation, une sorte d'harmonie qu'un rien de plus ou de moins détruirait aussitôt. Cela ne s'applique pas seulement aux phrases incidentes proprement dites, qui résultent de la subordination logique d'une pensée à l'autre [2]; on retrouve les mêmes effets dans les groupes coordonnés du style antithétique [3], et les grandes périodes d'Isocrate appartiennent presque toutes à cette catégorie, toutes les fois qu'il s'agit de leur donner une cadence périodique.

[1] Cf. les excellentes remarques de Cicéron (*Orator*, 53, 177. 178).

[2] Telles que phrases temporelles, causales, conditionnelles, concessives, avec leur proposition principale.

[3] Ἀντικειμένη λέξις.

Les anciens eux-mêmes comparent une période où règne le juste équilibre de toutes les parties, à une voûte [1] où toutes les pierres tendent avec une égale pression vers le centre. L'incidente antérieure et l'incidente postérieure sont comme deux masses qui se balancent : ce qui manque d'étendue matérielle à l'une, elle le remplace en énergie et en poids intrinsèque. Il est évident que les accents oratoires y sont d'une grande importance : car ils sont pour la rhétorique exactement ce que les accents grammaticaux sont pour la langue, les *arsis* pour le rhythme. Les accents doivent correspondre entre eux dans certaines proportions régulières : chacun doit complétement remplir sa place : un abaissement déplacé de la voix, une omission surtout du son plein vers la fin de la période, blessent, de la manière la plus sensible, une oreille délicate et juste. Cependant les anciens, tout comme les modernes, ont toujours abandonné ce point capital au sentiment et n'ont établi de règles fixes que pour des points secondaires auxquels Isocrate lui aussi, dans ses discours panégyriques, a consacré des soins incroyables. Il évite l'hiatus, cherche des consonnances harmonieuses, certains pieds rhythmiques, surtout au commencement et à la fin des phrases, avec un soin qui n'est plus du tout en rapport avec l'effet produit sur l'auditeur. En cela ce genre de prose a une grande ressemblance avec la poésie tragique qui évite aussi l'hiatus plus que ne le fait tout autre genre de poésie [1]. Elle a d'ailleurs une grande affinité générale avec la tragédie, puisqu'elle est destinée à être récitée devant de grandes réunions d'auditeurs et qu'elle n'a pas de but pratique : aussi les anciens appellent-ils le style formé par Isocrate le style poli ou théâtral [2].

[1] Περιφερὴς στέγη. Démétrius, *de Elocut.*, § 13.

Isocrate avait un sentiment très juste de la nécessité, pour le développement de ce style, d'avoir un genre déterminé de sujets. Il a lui-même l'habitude de réunir et de confondre, d'une manière étrangère pour notre sentiment, la forme et le fond de sa rhétorique. Il se compte quelque part parmi ceux qui écrivent des discours, non sur des procès particuliers, mais sur des affaires helléniques et politiques, ou bien des panégyriques, dont tous sont obligés de reconnaître qu'ils se rapprochent

[1] Les anciens expriment souvent l'opinion certainement bien fondée que la rencontre de voyelles dans les mots ou aux confins des mots donnent au langage quelque chose de mélodieux (μέλος, dit Démétrius) et de doux (*molle quiddam*, Cicéron) qui revenait aussi à la poésie épique et à l'ancienne prose ionienne. Par la contraction et l'élision de voyelles la langue devient plus simple et plus brève, et acquiert, si elle réussit à écarter toutes les rencontres de voyelles aux confins des mots, une certaine politesse et des contours arrêtés tels que les exigeaient la poésie dramatique et, plus tard, l'éloquence panégyrique. Dans l'*Aréopagitique* d'Isocrate, il n'y avait pas un seul hiatus d'après Denys. Il faudrait cependant, pour trouver ce résultat, y appliquer encore plus de contractions de mots (*crases*) qu'on n'en a admis jusqu'à présent dans le texte.

[2] Τὸ γλαφυρὸν καὶ θεατρικὸν εἶδος, d'après l'expression de Denys.

plus du langage musical et régulier de la poésie, que du discours qu'on entend en justice [1]. L'ample courant de la parole d'Isocrate exige absolument certaines pensées capitales et dominantes qui puissent être démontrées dans toutes leurs parties, et prouvées avec une énergie toujours croissante de conviction. Ces pensées doivent tendre naturellement à un accord mutuel et se réunir en grands groupes d'une certaine ressemblance et faciles à embrasser du regard. Aussi avec l'avénement de la rhétorique d'Isocrate, le style des Attiques perd de plus en plus cette finesse et cette netteté qui le distinguaient quand on s'appliquait à déterminer aussi exactement que possible chaque idée en elle-même et dans sa construction et sa combinaison avec d'autres idées, en sacrifiant volontiers, pour arriver à ce but, l'accord des expressions, des formes grammaticales et des combinaisons de phrases : c'en était fini de cette inégalité pleine de portée, de cette *inconcinnité* remplie d'idées qui distinguent le langage de Sophocle et de Thucydide. Le fleuve de la parole d'Isocrate et ses périodes si étendues perdraient, par l'*inconcinnité*, cette facilité de compréhension sans laquelle il serait impossible que chez lui l'auditeur vît d'avance ce qui va venir, et se sentît satisfait en voyant son attente remplie, tandis que, chez Thucydide, il est à peine capable de bien saisir la phrase, lorsqu'elle est complétement achevée. Aussi ne trouve-t-on, chez

[1] V, Isocrate, Περὶ ἀντιδόσεως, § 46.

Isocrate, aucune de ces distinctions minutieuses qui, chez l'historien, varient l'expression grammaticale ; il s'efforce au contraire visiblement de continuer aussi longtemps que possible la même construction avec les mêmes cas, modes et temps. D'un autre côté, s'il est vrai que le langage d'Isocrate est toujours comme enflé d'une certaine chaleur de sentiment, il est cependant complétement libre encore de l'influence de ces passions émouvantes qui, unies à l'astuce et au raffinement, vices dont l'honnête Isocrate est au demeurant complétement libre encore, produisent ce qu'on est convenu d'appeler les figures de la pensée [1]. On rencontre bien dans ses discours des questions animées, des exclamations, des gradations, mais aucun de ces changements violents et irréguliers dans l'expression qui sont le résultat de ces passions et de ce raffinement. D'ailleurs la construction périodique et rhythmique d'Isocrate, qui n'admet que rarement une relation de membres de phrases qui puisse surprendre par son inégalité [2], exige un certain calme de l'âme, ou du moins

[1] Σχήματα τῆς διανοίας. Voy. ch. XXXIII.

[2] Comme dans la belle période antithétique, au commencement du *Panathénaïque*, dont la première partie avec μέν est très savamment équilibrée par l'opposition de l'affirmation et de la négation, et le développement de celle-ci avec des phrases concessives intercalées, tandis que la seconde partie tombe presque à plat. En se faisant le plan suivant de la période

A B

I II

a, α. b, β. g, γ. a. b.

une certaine unité d'émotion. Les sentiments contradictoires qui se croisent, qui naissent soudain et violemment dans le fond de l'âme, briseraient nécessairement les entraves de cette architecture de périodes régulières, et réuniraient les membres déchirés pour en former des organes nouveaux, aux proportions plus hardies. Aussi les anciens sont-ils d'accord pour déclarer qu'Isocrate manque encore complétement de cette véhémence de l'éloquence qui fait passer la passion du cœur de l'orateur dans celui des auditeurs, et qu'on appelait δεινότης. Ce n'est pas tant que l'emploi exagéré de la lime dans le détail entrave cette puissance de la parole, comme Plutarque le dit d'Isocrate[1]; mais toute la politesse et l'égalité qui font le propre de ce discours ne peuvent guère exister qu'avec un mouvement de la pensée parfaitement calme, et qu'aucune perturbation ne fait dévier de sa voie.

Isocrate le sentit bien. Dans la conviction parfaitement fondée que le style formé et introduit par lui était presque exclusivement destiné à l'éloquence panégyrique, il ne l'employa que fort mo-

B se compose simplement des mots : νῦν δ' οὐδ' ὅπως οὖν τοὺς τοιούτους. Il se pourrait bien qu'Isocrate y eût déjà imité Démosthène.

[1] « Comment n'aurait-il pas eu peur du choc de la phalange, lui qui avait peur de laisser choquer deux voyelles ou de donner une syllabe de moins à l'isocolon. » Plutarque (*de Gloria Athen.*, c. VIII). Démétrius, *de Elocut.*, § 247, observe très judicieusement que les antithèses et les paromées ne s'accordent guère avec la δεινότης.

dérément dans ses plaidoiries, dans lesquelles il se rapproche beaucoup plus de Lysias. Il n'était pas d'ailleurs logographe au même degré que celui-ci. Les écrivains de plaidoiries lui font l'effet, quand il songe à ses propres études, de fabricants de poupées, comparés à Phidias[1]. Relativement il n'écrivit que fort peu de discours pour des particuliers et en vue de buts pratiques déterminés. Le recueil que nous possédons, et qui comprend la plus grande partie des discours que l'antiquité considérait comme des ouvrages authentiques d'Isocrate[2], contient quinze discours parénétiques, panégyriques et d'exercice, tous destinés à la lecture, nullement pour des assemblées populaires ou des tribunaux, plus six plaidoiries dont il n'y a pas lieu de douter qu'elles ont été écrites pour être réellement prononcées en justice par les parties des procès[3]. Isocrate exposa aussi plus tard dans

[1] Περὶ ἀντιδόσεως, § 2.

[2] Cécilios reconnaissait pour authentiques vingt-huit discours; nous en avons vingt et un.

[3] Le discours de l'*Échange* Περὶ ἀντιδόσεως n'en est pas. Ce n'est pas un plaidoyer; il fut écrit lorsqu'Isocrate avait déjà été obligé par ses adversaires et leur motion de l'échange de la fortune de se charger pour l'Etat d'une fourniture coûteuse, la triérarchie. Pour réfuter les fausses idées qui avaient été répandues à cette occasion sur son métier et sa position de fortune, il écrivit ce discours « comme un tableau de toute sa vie et du plan qu'il y avait suivi. » § 7. (Cf. les pages de M. Havet sur l'*antidosis* et toute la belle et fine introduction sur Isocrate qui précède la traduction de ce discours par M. Cartelier (Paris, 1862). On verra, par exemple, combien la critique française commence à se rapprocher de la critique allemande, en essayant de concilier le respect pour le caractère et

une *techné* les principes qu'il professait dans son enseignement, et qu'il avait de plus en plus développés par l'exercice pratique. Cette *techné* eut une grande autorité auprès des rhéteurs de l'antiquité, et on la cite très fréquemment[1].

J'ai conduit l'histoire de la prose attique, par une suite d'hommes d'État, d'orateurs et de rhéteurs, depuis Périclès jusqu'à Isocrate. Si nous ne sommes pas arrivés encore au sommet, nous sommes cependant parvenus dès à présent à une admirable hauteur. Revenons en arrière de quelques années pour reconnaître dans Socrate, le sage attique, un nouveau point de départ pour la civilisation non seulement d'Athènes, mais du genre humain, et pour étudier une série remarquable de grandes productions qui s'y rattachent.

les intentions d'un auteur avec la sévérité pour ses doctrines littéraires, et en osant se mettre en opposition avec les jugements de l'antiquité elle-même. K. H.).

[1] La citation la plus importante de cette *techné* se trouve chez le scholiaste d'Hermogène. V. Spengel, Συναγωγὴ τεχνῶν, p. 161.

FIN DE L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE GRECQUE D'OTFRIED MÜLLER.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

DU TRADUCTEUR

D.

DE L'ORGANISATION MATÉRIELLE DU THÉATRE GREC

NOTES EXPLICATIVES AU CHAPITRE XXII

Otfried Müller avait très particulièrement étudié le sujet de ce chapitre qui n'est guère autre chose qu'un résumé des idées exposées par lui avec plus de détails et avec les arguments à l'appui, dans plusieurs comptes rendus d'ouvrages, dans ses *Euménides*, et dans l'article *Eccyclème* de la grande Encyclopédie d'Ersch et Gruber[1]. Il se trouve cependant en désaccord sur bien des points, non seulement avec ses prédécesseurs, tels que Barthélemy[2], Aug. Guil. Schlegel[3], Genel-

[1] Voy. *Eumeniden*, Gott., 1833, et *Kleine Schriften*, I, p. 524 à 542.

[2] Barthélemy (*Anacharsis*, chap. LXX) est très incomplet et surtout très inexact.

[3] Aug. Guil. Schlegel (*Ueber dramatische Kunst*, etc.,

li [1], Böttiger [2], Donaldson [3] et Schneider [4], mais encore avec ceux qui ont étudié après lui cet intéressant sujet et parmi lesquels C. F. Hermann [5], Geppert [6], Strack [7], Wieseler [8], Schönborn [9], M. Lohde [10], et surtout M. Sommerbrodt [11],

Heidelberg, 1817, vol. I, p. 76 à 804), quoique assez complet, manque de clarté, et commet quelques erreurs palpables.

[1] Les ouvrages de Genelli (*Briefe über den Vitruv* et *Das Theater in Athen*, etc., Berlin et Leipzig, 1818) sont, sans contredit, ce qu'il y avait de plus complet avant Müller.

[2] *Deus ex machina in re scenica veterum illustratur* (dans les *Opuscules*).

[3] *The theater of the Greeks*. London, 1849 (8e éd. 1875).

[4] G. C. W. Schneider (*Das attische Theaterwesen*, Weimar, 1835).

[5] *Disputatio de distributione personarum inter histriones in tragœdiis græcis*, Marburgi, 1840.

[6] *Die altgriechische Bühne*, Leipzig. 1843.

[7] *Das altgriechische Theatergebaüde*, Potsdam 1843. Sur le résultat des fouilles que ce savant a entreprises dans le théâtre de Dionysos à Athènes, conf. Bötticher, *Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen im Frühjahre* 1862 *mit* 12 *Tafeln*. Berlin, 1863, *Ergänzungen*, Göttingen 1867, W. Vischer, *Die Entdeckungen im Theater des Dionysos zu Athen*, Bern 1863, et Ziller et Julius, *Das Theater des Dionysos*, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* de Lützow, vol. XIII, 1878.

[8] *Ueber die Thymele*, etc. Gött., 1847. *Das Satyrspiel*, etc. Gött., 1848. *Theatergebaüde und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*. Gött., 1851. L'article : *Griech. Theater* dans l'Encyclopédie d'Ersch et Gruber, 1866.

[9] *Die Skene der Hellenen*. Leipzig 1858.

[10] *Die Skene der Alten. Progr. der archäol. Gesellschaft.* Berlin 1860.

[11] *De Æschyli re scenica* (3 Progr. Liegnitz 1848 et 1851 et Anclam 1858; réunis dans ses *Scænica collecta*, Berlin 1876) et *Die altgriechische Bühne*. Stuttgart 1865. Les renvois à Sommerbrodt se rapportent aux programmes de Liegnitz.

occupent la place la plus distinguée [1].

Voici le résultat d'une étude attentive des divers travaux sur ce sujet.

I

La distribution de l'édifice. Le théâtre d'Athènes était construit sur le versant méridional de l'Acropole, dans l'emplacement consacré à Dionysos. Les gradins, sur lesquels étaient assis les spectateurs, tournant le dos au nord [2], étaient tail-

[1] Conf. aussi Benndorf, *Beiträge zur Kenntniss des attischen Theater*, Wien 1875; Bursian, *Schauspieler und Schauspielkunst im griech. Alterthum*, dans le *Histor. Taschenbuch*, 5e série, 5e année, 1875; les comptes rendus sur les antiquités scéniques de M. Albert Müller dans le *Philologus*, vol. XXXIII et XXXV, et de M. Wecklein dans les *Jahresberichte* de Bursian, des explications incidentes chez Droysen (*Des Æschylos Werke*, 2e édition, Berlin, 1842, et *Phrynichos, Æschylos und die Trilogie*, Kiel, 1841), G. Hermann (*De re scenica in Æschyli Orestea*, Lipsiæ, 1846), Schömann (*Des Æschylos gefesselter Prometheus*, Greifswalde, 1844, et *Des Æschylos Eumeniden*, Greifswalde, 1845), et Welcker (*Die Æschylische Trilogie*, Darmstadt, 1824). M. Bode (*Geschichte der hellenischen Dichtkunst*, Leipzig, 1839, III, I, p. 156 à 208), et M. Bernhardy (*Grundriss*, etc., Halle, 1845, II, p. 625 et suiv.) ont donné, comme Müller, des chapitres entiers sur la question. Ils sont souvent en désaccord avec lui, ainsi qu'on le verra dans la suite de cette note.

[2] Voy. Otf. Müller, *Eumeniden*, p. 81. M. Bode (*l. c.*, p. 166 et 167) adopte cette manière de voir; quoique quelques pages auparavant (p. 158) il ait dit juste le contraire, en plaçant la scène au nord-ouest et en remarquant qu'il n'y a pas d'exemple qu'un théâtre ancien, ait été exposé au sud. Cela est vrai; mais il faut s'entendre; c'est la scène qu'on n'exposait pas au sud : le public était bien obligé de supporter le soleil. Il ne

lés dans le roc. Vis-à-vis d'eux se trouvait la *scéné*, édifice très long et assez élevé, dominé de beaucoup cependant par les galeries supérieures de l'amphithéâtre qu'occupait le public. La plus haute de ces galeries formait une colonnade couverte (περίπατος) dont le toit favorisait en même temps l'acoustique [1], et protégeait contre le soleil.

De larges escaliers (*cunei*, κερκίδες) divisaient cet amphithéâtre en autant de compartiments d'éventail et venaient aboutir au mur d'enceinte de l'orchestre. Ils facilitaient l'entrée et la sortie des spectateurs, comme les couloirs ou paliers concentriques (*præcinctiones*, διαζώματα), qui établissaient en même temps des étages et des rangs [2].

Le fond de ce théâtre formait un cercle à peu près complet dont le centre était la *thymélé*, au-

peut y avoir de doute à cet égard, vu la nature des lieux à Athènes, vu aussi la constante habitude de considérer la gauche comme la ville, la droite comme l'étranger. O. Müller (*Ueber die Scholien zu Tzetzes Versen über die verschied. Dichtungsgattungen*, *Kl. Schr.*, I, p. 503), a parfaitement prouvé que *droite* et *gauche* s'entendent de l'acteur et non du spectateur. Ayant le sommet de l'Acropole en face, l'acteur avait à sa gauche la plus grande partie de la ville, surtout le Céramique, partant le marché, et la ville maritime ; à sa droite la campagne, c'est-à-dire l'étranger. Il est étonnant que Schneider se laisse aller sur ce point aux mêmes contradictions que Bode. (Voy. *Das attische Theaterwesen*, p. 91 et 189.) Il est probable que la représentation d'une tétralogie tragique, qui finissait souvent avec des flambeaux, ne commençait que vers trois ou quatre heures de l'après-midi, de manière à n'incommoder par le soleil qu'un petit nombre de spectateurs.

[1] Τὸ συνηχεῖν. Voy. Müller, *Archäologie*, p. 391.

[2] Voy. Strack (*l. c.*, p. 51).

trefois autel de Dionysos [1], plus tard monument quelconque selon les exigences de la pièce. Ce cercle était divisé en deux parties fort inégales. D'abord l'*orchestre* qui en occupait les deux tiers, c'est-à-dire toute la place que prennent aujourd'hui le parterre, le parquet, l'orchestre et la moitié de la scène [2]. C'est là que se tenait le chœur, confondu autrefois avec le public : car la scène et l'amphithéâtre ne furent ajoutés qu'après la naissance du drame [3]. C'est ce qu'il ne faut jamais oublier, si l'on veut se rendre un compte exact du rôle du chœur [4]. Il y avait en second lieu la scène

[1] Wieseler (*Ueber die Thymele*, etc.) prétend que la thymélé n'a jamais été un autel. Il ne parvient cependant pas à le prouver, car ce qu'il dit d'un échafaudage de planches qui aurait constitué la thymélé se rapporte à une époque où l'on avait déjà abandonné et presque oublié les formalités religieuses de la fête tragique.

[2] G. Hermann (*Opuscula*, VI, p. II, p. 144 et suiv.), se trompe évidemment quand il soutient que l'orchestre jusqu'à la thymélé appartenait au public ; que le chœur tragique se bornait à l'espace entre la scène et la thymélé, et que celle-ci était réservée aux chœurs cycliques ou dithyrambiques. Personne d'ailleurs n'a admis sa manière de voir.

[3] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. VI).

[4] C'est ainsi qu'à la fin des *Eumenides* Athéné s'adresse à la fois aux choreutes qui représentent l'aréopage et au peuple assemblé qui les entoure. Les Aréopagites prennent place sur des chaises dans l'orchestre immédiatement au-dessous des derniers rangs de sièges de l'amphithéâtre (τὸ βουλευτικόν) et se trouvent toucher ainsi au sénat actuel et réel d'Athènes. En rangs innombrables et en cercles de plus en plus vastes s'élève au-dessus d'eux toute la masse du peuple d'Athènes. En face sur la scène, la déesse apparait, organise le tribunal et le recommande à la protection et au respect des citoyens. C'est ce qui explique l'action réelle sur la politique d'Athènes,

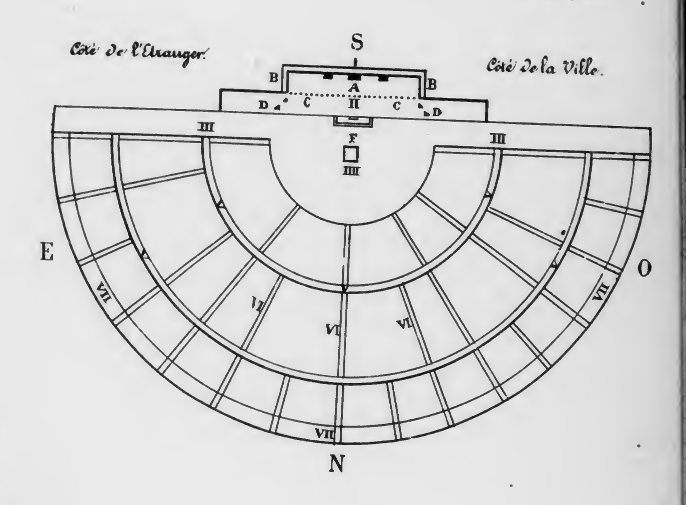
(λογεῖον, ὀκρίβας *pulpitum, proscenium*) [1], échafaudage en bois, élevé de six ou sept pieds au-dessus de l'orchestre et occupé par les acteurs proprement dits qui ne descendaient jamais dans l'orchestre [2]. Il tenait la place où se trouvait dans l'origine la table sur laquelle se découpaient les

qu'Eschyle espérait obtenir (conf. Droysen. *Des Æschylos Werke*, p. 35); car de cette façon, « le peuple athénien fut irrésistiblement entraîné dans le drame, et forcé pour ainsi dire d'y jouer un rôle. Le théâtre comme par un coup magique, se change en pays, le poète en orateur qui conseille et qui avertit, le passé légendaire en présent immédiat, appelé à décider du sort de l'avenir. » (O. Müller, *Eumeniden*, p. 107.) Cf. Aug. Guil. Schlegel (*l. c.* 86.)

[1] A. Guil. Schlegel (*l. c.*, p. 82) croyait que le *proscenium* était distinct du *logeum* et se trouvait derrière lui : il appelait donc *proscenium* ce que nous appelons αὐλή ou cour (voyez plus bas). M. Bode (*l. c.* p. 162) les distingue également et divise par conséquent la scène en trois parties : *logeum, proscenium, aula*, puisqu'il admet cette dernière. On ne voit pas où il a puisé l'idée d'un logeum s'avançant en angle aigu et occupant une grande partie de l'orchestre, car telle serait sa disposition, si nous avions bien compris sa description, on ne peut plus compliquée. — M. Bode n'est pas avare de citations ; il n'en a pourtant appelé aucune à l'appui de cette étrange idée. — M. Geppert (*l. c.*, p. 120) croit que le logeum est une estrade (*pulpitum*) posée sur le *proscenium*. — La plupart des auteurs suivent l'explication très simple que O Müller a donnée du passage de Vitruve (*Eumeniden*, p. 100). Une conjecture ingénieuse de M. Sommerbrodt (*l. c.*) fait du *logeum* le plancher du *proscenium*. La différence des noms donnés à la scène s'explique par sa double nature : en tant que située avant la *scéné*, mur du fond, on l'appelait *avant-scène, proscenium* ; en tant qu'élevée au-dessus de l'orchestre, on l'appelait *échafaudage, logéon, pulpitum*,

[2] Voy. G. Hermann (*De re scenica*, etc., p. 7). Par contre, il y avait des occasions où les choreutes montaient sur la scène.

Vol. III, page 604



I Scéné

II Proscenium λογεῖον, οκρίβας

III Parodes αι κατωπάροδος

IIII Orchestre (Chœur)

V Couloirs (præcinctiones) διαζώματα

VI Escaliers κερκίδες

VII Colonnade couverte περιπατος

A Scena ductilis (avec portes)

B Parascenia (Ailes du Temple ou du Palais)

C Grille de la cour (place du rideau)

D Periactes (Coulisses mobiles Scena versilis)

E Hyposcenium (mur faisant face à l'Orchestre)

F Thymélé

victimes [1]. Plus tard l'acteur qui se détachait du chœur pour raconter un événement de la vie du dieu, montait sur cette table qui devint enfin une scène fixe. Car l'on sait que le fameux char de Thespis n'est qu'une fable, inventée ou répétée par Horace [2].

Le *logeum* ou la scène coupait du cercle de l'orchestre un tiers environ. C'était une bande très étroite, mais très longue, puisqu'elle se prolongeait des deux côtés au delà du cercle et se dérobait ainsi en partie aux yeux des spectateurs. Un édifice en maçonnerie, appelé la *scéné*, avec plusieurs ouvertures et revêtu d'une paroi mobile (*scena ductilis*) [3], occupe le fond et avance deux ailes saillantes (les *parascenia*) [4] sur la scène, de

[1] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. IX).

[2] Horace, *Ars poet.*, v. 275. Welcker a parfaitement démontré le peu de foi que mérite cette fable (*Nachtrag zur Æschylischen Trilogie*, p. 247).

[3] Otf. Müller (*Archäologie*, p. 390) et M. Bode (*l. c.*, p. 163) veulent que la décoration de la *scéné* ait été fixe : mais M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XVIII) a très bien prouvé l'existence de la *scéné ductilis*, sorte de paroi peinte qui couvrait le mur de la *scéné*. Ailleurs (*Ekkyklema. Kleine Schriften*, I, p. 525-529). O. Müller admet que les décorations furent « en partie massives, en partie peintes » ; plus loin, il parle de décorations « mobiles. »

[4] Les opinions sont très divisées sur la partie exacte à laquelle revient ce nom. Nous ne pouvons pas souscrire à l'opinion de M. Sommerbrodt, qui les sépare de la scéné et y voit des murs indépendants devant lesquels on aurait placé la *scena versilis* ou les périactes. (Voyez plus bas.) Voici quelle en serait selon lui la disposition.



manière à former un fer à cheval, une sorte de cour (αὐλή), séparée par une grille du reste du logeum [1]. C'est en cet endroit que tombait le rideau (παραπέτασμα) à l'ouverture de la pièce [2]. La paroi mobile qui couvrait la *scéné* représentait en effet tantôt un palais, tantôt un temple, parfois un camp ou un paysage. Fallait-il un changement de scène, soit entre les diverses pièces de la tétralogie, soit au milieu d'une de ces pièces, comme dans les *Euménides*, on baissait le rideau, changeait la paroi, et le temple d'Athéné avait remplacé celui de

Elle laisserait donc un passage (ἡ ἄνω πάροδος) appelé aussi par extension *parascenium*. Mais que devient alors la grille qui fermait le fer à cheval du palais ? — M. Sommerbrodt croit que ces *parascenia* s'élevaient à la place des anciens couloirs d'entrée des acteurs (αἱ κάτω πάροδοι) et qu'ils servaient en même temps de vestiaire et de sortie aux choreutes qui se rendaient dans leurs couloirs d'entrée (αἱ κάτω πάροδοι). Le mot παρασκήνια a d'ailleurs un sens très vague, et il peut parfaitement signifier tout ce qui est sur le côté de la scène.

[1] Voy. Bode (*l. c.*, p. 165). C'est là que s'annoncent les étrangers qui arrivent. Il est vrai qu'il n'est guère question chez les anciens que de *portail grillé* (ἑρκεῖοι ou αὔλειοι πύλαι); voy. entre autres un passage concluant dans l'*Antigone* (v. 18); mais comme on l'appelait περισκήνια, il est probable que ce portail ou ce grillage réunissait les deux ailes (παρασκήνια).

[2] O. Müller (*Eumeniden*, p. 105) et M. Droysen (*Zu den Sieben des Æschylos*) supposent que ce rideau était entre l'orchestre et la scène; mais ils ne citent pas un passage des anciens à l'appui de cette hypothèse, et on est en droit de se demander où l'on aurait attaché ce rideau puisque le devant de la scène était vide, de l'avis d'O. Müller. Aug. Guil. Schlegel (*l. c.*, p. 89) le place où nous le plaçons; car son *proscenium* est identique à notre *cour*.

Delphes [1]. Sur le côté et en avant des *parascénies* ou ailes étaient placées des pyramides à trois faces, appelées *périactes*, qui tournaient sur elles-mêmes et présentaient successivement la face exigée par la circonstance [2]. Voulait-on montrer l'intérieur du palais ou du temple, la porte du milieu de la *scéné* s'ouvrait et on voyait une pièce demi-circulaire et un peu élevée, l'*eccyclème* [3], sur lequel se trouvait le groupe qu'il s'agissait de montrer aux spectateurs.

Quant à l'orchestre il était sans décoration [4]; celle de la *scéné* en indiquait la signification.

[1] Cette explication nous semble bien plus naturelle que celle d'O. Müller, qui veut que l'on n'ait rien changé, à l'exception de l'ὀμφαλός et de la statue du dieu (*Eumeniden*, p. 106). M. Sommerbrodt croit qu'on ne changeait dans cette pièce que les périactes.

[2] O. Müller (*Eumeniden*, p. 106).

[3] D'après Bode (*l. c.*, p. 168) et O. Müller (*Ekkyklema*, *Kleine Schriften*, I, p. 524 à 540 et notamment p. 527), c'était une immense machine qu'on roulait hors de la porte : l'étymologie d'un côté, de l'autre la difficulté où étaient un grand nombre de spectateurs de voir l'intérieur, semblent en effet rendre cette interprétation plausible : mais il paraît difficile d'admettre qu'on ait roulé dans la cour un appartement de la largeur de la porte. Si peu d'illusion matérielle qu'on puisse exiger, cela aurait cependant été trop demander à l'imagination du spectateur. G. Hermann (*Opuscula*, VI, p. II, p. 165), et M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XXVI) n'admettent pas non plus l'hypothèse de Müller. Aug. G. Schlegel (*l. c.*, p. 88) suppose que l'eccyclème était couvert. Il eût été obscur alors, et comment les spectateurs auraient-ils pu y distinguer des objets? Müller distingue l'*exostra* de l'*eccyclème* en disant que l'un était poussé, l'autre roulé. C'est infiniment probable, si l'on considère l'étymologie. M. Sommerbrodt a cependant identifié l'un et l'autre.

[4] Ce n'est pas l'avis de Müller. Genelli (*Das Theater zu*

La façade de hauteur d'homme que présentait le *logeum* dans toute sa longueur s'appelait *hyposcenium* [1] et était ornée de statues, de colonnes et autres décorations fixes. Au milieu se trouvait un perron qui permettait aux choreutes de monter sur la scène, si besoin était.

Comme la scène avait une longueur plus grande que le diamètre de l'orchestre [2], il devait y avoir de chaque côté, entre l'*hyposcenium* et l'amphithéâtre une ruelle étroite que l'on appelait πάροδος. C'est par là que le chœur faisait son entrée solennelle. [3]

Athen, p. 71) cependant me semble l'avoir prouvé irréfutablement et M. Sommerbrodt démontre par un grand nombre de passages que les ornements, autels, inscriptions, etc. (la *Vita Æsch.* [ed. Ritter, p. 159] dit qu'Eschyle les introduisit) appartiennent à la scène et non à l'orchestre.

[1] Derrière cet *hyposcenium*, c'est-à-dire dans le creux de l'estrade, du *logeum*, étaient les morts, les ombres, etc., qu'on évoquait. Des marches (*scala Charontis*), que Müller suppose à tort être les escaliers par lesquels les spectateurs se rendaient à leurs sièges, conduisaient les ombres de l'*hyposcenium* sur le *proscenium* ou scène. — M. Bode appelle *hyposcenia* des marches (imaginaires) qui auraient conduit de l'orchestre d'un côté sur la scène, de l'autre aux gradins des spectateurs. Cela ne repose sur rien. Plus loin il l'identifie avec la *conistra* (*l. c.*, p. 151, 161).

[2] Rien n'autorise cependant à la croire double du diamètre de l'orchestre, comme le veut O. Müller.

[3] Voy. O. Müller (*Eumeniden*, p. 31), Bode (*l. c.*, p. 193). Un grand nombre de machines servaient à des apparitions aériennes ou sorties des Enfers, à imiter l'éclair et le tonnerre, etc. La machine destinée aux apparitions en l'air s'appelait *aeorema* (voy. Böttiger, *l. c.*, p. 348 et suiv. et cf. Schömann, *Eumeniden*); Klausen (Préface à l'*Orestie*, I, p. XXI) a eu tort de la confondre avec le *theologeum*, sorte d'estrade au fond, appuyée à la *scéné* et d'où parlaient les dieux qui étaient censés ne pas quitter l'Olympe. Le *ceraunos* et le *bronteon* servaient à imiter le tonnerre et l'éclair. — Quant aux costumes et aux masques des acteurs (voy. notre traduction, III, 182), les savants sont à peu près tous d'accord. Voici de quoi se composait, d'après M. Sommerbrodt (*l. c.*, LXV à LXXIX), le costume : 1° de l'*endyma*, sorte de tunique, souvent en brocart d'or, qui traînait par terre ; 2° de l'*epiblema*, manteau de couleur ; 3° du *cothurne* ou de l'*embate* ; car ces deux chaussures différaient : beaucoup d'acteurs ne portaient que la dernière, assez élevée, mais pas aussi haute que le cothurne ; 4° du *somation* (*progastridium* ou *prosternidium*), coussins qui rembourraient le corps ; il était couvert sur les bras par les χειρῖδες, manches amples et longues ; 5° enfin de l'*onkos* (ὄγκος, περίκρανον) ou masque. Cf. Müller, *Eumeniden*, 111.

II

L'organisation du chœur et les acteurs. Le chœur dithyrambique, nous l'avons vu, se composait de cinquante membres. Lorsque de rond ou cyclique il devint carré ou tétragone, il fallut en retrancher deux. Les quarante-huit restant étaient divisés en quatre groupes de douze [1] ou compagnies (λόχοι) comme on les appelait, dont chacune était spécialement affectée, comme chœur, à chacune des quatre pièces de la tétralogie. Il est impossible en

[1] Il est certain que ce nombre fut porté à quinze, le chœur entier à soixante, par Sophocle, et que ce nombre resta définitif. Conférez aussi Droysen (*Phrynichos, Æschylos*, etc., p. 13) ; W. Christ, *Theilung des Chors in attischen Drama* dans les *Abhandl der bayer. Akad.*, I. Cl., vol. XIV, p. II. München 1877 ; et Zacher, *Ueber die faktische und praktische Darstellung antikar Dichtwerke, mit bes. Berücksichtigung des Chors* dans les *Verhandlungen der 33. Philologenversammlung*.

effet de supposer que les mêmes hommes, à moins d'être des acteurs accomplis, — et comment en aurait-on trouvé quarante-huit ? — pussent jouer également bien quatre rôles différents, dont chacun exigeait une étude particulière ; car la danse, la mélodie, la récitation, tout différait entre les chœurs d'une même tétralogie. Cela explique, du reste, comment deux chœurs, l'un agissant, l'autre jouant le rôle de personnage muet, pouvaient se rencontrer dans une seule et même pièce ; comme dans les *Euménides*, par exemple[1]. C'est ainsi que dans l'*Orestie*, le chœur principal et actif était composé de vieillards argiens, dans l'*Agamemnon*, et avait à côté de lui, comme chœur auxiliaire et muet, celui des *Choéphores* qui consistait en Troyennes attachées à la maison des Atrides. Dans cette seconde pièce des *Choéphores*, le chœur principal de femmes voit à son tour apparaître à la fin le chœur, muet encore, de la troisième pièce, les Euménides. Enfin dans la tragédie de ce nom, les Érinnyes formaient le chœur principal, et les vieillards de l'*Agamemnon*, les femmes des *Choéphores* constituaient le chœur auxiliaire, les premiers remplissant le rôle des Aréopagites[2]. Voici l'ordre

[1] Tout ce qui suit est emprunté aux *Eumeniden* de Müller, p. 71 à 93. M. Bode arrive absolument aux mêmes résultats (*l. c.*, p. 182 à 189) ; il croit cependant que le chœur tragique eut le même nombre (cinquante) que le chœur cyclique. Cela est inadmissible, vu qu'on ne pourrait former ainsi un chœur carré ; et que nous savons particulièrement que le chœur tragique le fut. Voy. *Etymol. Mag.*, au mot *τραγωδία*.

[2] Voy. Schömann (*Gefess. Prometh.*, 87), qui adopte ces vues de Müller.

dans lequel le chœur, semblable à une compagnie militaire (λόχος), entrait en scène :::::, et voici comment il s'y groupait :

```
.  .  .  .  .
.  .  .  .  .
.  . [.] .  .
```

c'est le nombre définitif de quinze, adopté par Sophocle, que nous prenons comme exemple[1].

Les rangs de trois s'appelaient ζυγά, ceux de cinq στίχοι. Le troisième rang, comme le plus exposé aux regards des spectateurs (τρίτος), se composait des acteurs les plus habiles et renfermait le chef du chœur (ἡγεμών), lequel prenait place sur la thymélé, quand le chœur était au repos (στάσις). Les positions du chœur variaient toutefois à l'infini, selon la nature du chant qu'il exécutait : mais tous ses mouvements étaient réguliers et son ordre toujours symétrique.

Il y avait, outre le chœur, un grand nombre de comparses (κωφά ou κενὰ πρόσωπα) qui augmentaient la pompe de la mise en scène et que le poète (χοροῦ διδάσκαλος) groupait soit dans l'orchestre, soit sur la scène.

Quant à la distribution des rôles entre les trois acteurs, C. F. Hermann et Sommerbrodt n'ont pas toujours été d'accord avec Otf. Müller, et il nous semble qu'en général leur argumentation porte juste.

[1] Müller, dans son dessin (*Eumeniden*, p. 81), s'est trompé, en plaçant l'entrée du chœur dans la *parodos* de droite ; c'est par celle de gauche qu'il entrait, puisqu'il était censé venir de la ville.

On sait qu'Eschyle joignit un second acteur à celui qui seul jusque-là avait soutenu le dialogue avec le chœur, cela nous est attesté par l'unanimité des auteurs anciens qui ont écrit sur la matière : Pollux, Philostrate, Porphyre, Athénée, etc. Ce nouvel acteur introduit par Eschyle devint le principal, appelé *protagoniste,* tandis que celui de Thespis, chef autrefois et interlocuteur du chœur, devint le second ou le *deuteragoniste*[1]. Quand Sophocle eut ajouté un troisième acteur, le *tritagoniste,* à ces deux premiers[2], Eschyle l'employa également dans les pièces de sa vieillesse. Jusque-là il s'était toujours contenté de deux acteurs[3].

[1] V. C. F. Hermann (*De distributione personarum*, etc., p. 51). G. Hermann entend les mots πρωταγωνιστοῦν et δευτεραγωνιστοῦν, qu'emploie Pollux, non de l'acteur, mais du rang du personnage représenté ; à tort, ce semble, puisque dans l'*Antigone* Créon, le roi, était joué par le tritagoniste, pour ne citer qu'un seul exemple.

[2] Dès sa première victoire, qui date de l'ol. 77e, 4, Sophocle adjoignit un troisième acteur, comme on le voit par les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, qui sont de l'année suivante et qui ont trois personnages. Voy. la XIIe scène entre Antigone, Ismène et le héraut. Il est vrai qus C. F. Hermann (*Berliner Jahrb. für wissensch. Kritik*, 1843, p. 412) a prétendu que le vrai héraut athénien de la fête avait joué, dans cette occasion, le rôle du héraut de la pièce ; mais rien, absolument rien, ne justifie cette étrange hypothèse. M. Bursian (dans l'article cité du *Histor. Taschenbuch*, 1875, p. 26) regarde ce rôle comme un παραχορήγημα, ou l'emploi exceptionnel d'un figurant.

[3] En effet, la première scène du *Prométhée*, qui date de l'ol. 75e (voy. Franz, *Die Didascalie zu Æschylos Septem contra Thebas*, p. 6, et Schömann, *Gefesselter Prometheus*, p 184), tandis que Sophocle n'introduisit le troisième acteur qu'en l'ol. 77e, 4, au plus tôt, la première scène du *Prométhée*, dis-je, a quatre

O. Müller prétend qu'il suffisait de voir sortir un personnage de la *scéné* pour savoir l'importance de son rôle ; le *protagoniste* sortait par la porte du milieu, le *deutéragoniste* par celle de droite, le *tritagoniste* enfin par celle de gauche ; mais on lui a objecté avec infiniment de raison, que dans le *Prométhée* il n'y a point d'entrée, que dans le *Philoctète* il n'y en a qu'une, qu'enfin dans l'*Antigone* Créon, le souverain, sort de la porte du milieu, quoiqu'il ne soit que *tritagoniste*[1]. L'opinion de Müller est d'ailleurs en contradiction avec sa belle explication de la nature du rôle du *protagoniste* qui est bien plus dans la supériorité morale que dans le rang social du personnage[2].

personnages ; mais la Force (βία) ne parle pas, et Prométhée lui-même pouvait être représenté ou bien par un personnage muet ou par une poupée. C'est là l'opinion de Welcker (*Aeschylos Trilogie*, p. 30), de G. Hermann (*Æschyl. Tragœd.*, II, 155 et *Opuscula*, II, 146), et de C. F. Hermann (*l. c.*, p. 60). M. Sommerbrobt est d'un avis contraire, et en conclut comme Müller que la pièce ne fut donnée qu'en l'ol. 78e ou plus tard. Mais en écartant l'idée de Welcker et de Hermann, d'une poupée, faut-il avec Müller admettre trois acteurs ? Le Prométhée du prologue ne pouvait-il être représenté par un personnage muet, revêtu du costume qu'allait porter le protagoniste dans la scène suivante ? Tel est aussi l'avis de Schömann (*l. c.*, 187). M. Bursian (*l. c.*, p. 27) regarde le Κράτος comme un παραχορήγημα, comme il le fait pour le héraut des *Sept contre Thèbes*.

[1] Voy. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XIX). C'est une erreur de Pollux (IV, p. 124) que Müller a trop facilement accueillie et qui établit comme général ce qui n'était qu'habituel.

[2] Voy. notre traduction, III, p. 72. M. Sommerbrodt (*l. c.*, p LXII) emprunte presque textuellement à Müller cette exposition du rôle du protagoniste. Müller n'est pas toujours aussi sûr

Outre le chœur, les acteurs et les comparses que le chorége était forcé de fournir, il pouvait encore, lorsque la pièce l'exigeait, ajouter des acteurs auxiliaires : c'est ce qu'on appelait le παραχορήγημα [1], c'est-à-dire proprement « tout ce que fournit le chorège en plus de ce qu'il doit » [2].

III

Quelques remarques encore sur la *nature des concours de tétralogies*, et nous avons fini.

Müller (V. notre traduction, III, p. 100), veut qu'Eschyle n'ait lutté que par des trilogies cohérentes contre d'autres trilogies du même genre, tandis que Sophocle aurait commencé à opposer trois pièces isolées à autant de pièces de son rival. C. F. Hermann et Nitzsch, d'un côté, Böckh et G. Hermann, de l'autre, ont compris différemment [3] la phrase de Suidas sur Sophocle : ἦρχε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. Les deux derniers savants croient, en effet, qu'à partir de Sophocle on commença à mettre une seule tragédie à la place d'une tétralogie : cela serait, il est vrai, l'explication la plus simple, mais les didascalies nous disent bien que Sophocle lutta encore avec trois pièces contre Eschyle, et d'un autre côté, c'eût été là une de ces innovations absolues et presque révolutionnaires qui sont incompatibles avec le caractère traditionnel et conservateur de l'art grec. L'opinion de Müller est plus étrange encore. D'après lui, on aurait donné consécutivement dans une journée les trois tragédies et le drame satirique d'un poète, le lendemain on en aurait fait autant pour le concurrent, et enfin, à la fin des fêtes, les juges auraient, de souvenir, comparé la première pièce du premier jour à la première pièce du second jour, et ainsi de suite. Cela semble réellement impossible à une intelligence humaine. Qu'on imagine deux longs drames — une tétralogie composait un drame fort long — que nous aurions vus à un jour d'intervalle, — que nous ne comparerions point l'un avec l'autre, mais dont nous comparerions de souvenir le premier acte au premier acte, le second au second, cela est-il admissible?

pour les deux rôles secondaires, souvent il est en désaccord avec lui-même, et hésite entre le *deutéragoniste* et le *tritagoniste*. Comparez, par exemple, les tableaux contradictoires de la p. 73 de notre traduction et des *Eumeniden*, p. 110.

[1] Qu'il ne faut pas confondre avec le παρασκήνιον, comme on l'a souvent fait.

[2] Explication de C. F. Hermann (*l. c.*, p. 38 à 44), ou, pour nous servir des termes très catégoriques de M. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XLI) : Est enim παραχορήγημα quidquid sponte a chorego præter legem offertur. » M. Sommerbrodt se trompe cependant quand il considère comme *parachorégème* les Aréopagites des *Eumenides* : c'étaient simplement les vieillards de l'*Agamemnon*, reparaissant à la fin de la trilogie.

[3] Voy. Nitzsch, *Sagenpoesie*, ch. XI, p. 474 à 476, et C. F. Hermann, *Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv., et *Gottesdienstliche Alt.*, p. 309 et 312. Conf. aussi Droysen (*Phrynichos, Æschylos*, etc., p. 153). Böckh, *Trag. gr. princ.*, p. 106. G. Hermann, *Opuscula*, II, 307.

L'interprétation de C. F. Hermann semblera bien plus rationnelle et plus naturelle, je pense.

Selon lui, on ne rompit point complétement avec la tradition ; chaque poète étant toujours obligé, pour être admis au concours, d'apporter quatre pièces : seulement ces quatre pièces n'avaient plus besoin de former un ensemble. Or, si elles ne formaient pas un ensemble, pourquoi les représenter à la suite les unes des autres? On représenta donc, dès lors, pendant une semaine environ [1], tous les jours, quatre ou cinq pièces détachées de quatre ou cinq poètes (δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι), et le soir même on décidait auquel des quatre concurrents on devait décerner le premier, auquel le second prix [2].

[1] Voy. Geppert, *l. c.*, p. 199.

[2] Lessing déjà (*Sophocles*, M., éd. Lachm. VI, p. 346) avait compris la chose à peu près comme C. F. Hermann. « C'étaient quatre pièces, dit il, parce qu'on les jouait aux quatre fêtes, » aux quatre jours d'une fête, dit C. F. Hermann, ce qui est en effet bien plus plausible. Gruppe (*l. c.*, p. 773) convient également qu'il est difficile de représenter dans une seule journée douze pièces (trois tétralogies de trois compétiteurs), et il admet qu'on ne jouait qu'une tétralogie par jour ; mais il ne croit pas que cela dut forcément changer dès que l'on ne comparait et ne classait plus les tétralogies, mais les pièces : δρᾶμα πρὸς δρᾶμα. Welcker (*die Æschyl. Trilogie*, p. 508 et suiv.) semble faire bon marché du grec de Suidas en expliquant ses mots dans le sens que voici : Sophocle, au lieu d'une tétralogie cohérente commença à introduire des tétralogies composées de quatre pièces diverses et incohérentes. Le juge aurait alors comparé l'effet total de chaque journée et de chaque représentation pour se prononcer. Cette explication serait en effet la plus simple; mais les mots de Suidas peuvent-ils avoir ce sens? Tout le monde a été d'avis que non.

Nous relevons encore, en terminant, une erreur incidente de notre auteur qui mérite d'être redressée, quoiqu'elle ne se rapporte pas directement à l'histoire de la littérature grecque.

Vol. III, p. 31, Otf. Müller soutient la théorie de M. A. Weber d'après laquelle le drame indien doit son existence à l'impulsion donnée par l'introduction du théâtre grec dans l'Inde. Nous nous contentons de lui opposer une page de M. Ed. Duméril (*Histoire de la comédie*, Paris, 1864, p. 185 et 186), où cette idée nous semble victorieusement réfutée.

« Un ingénieux et profond indianiste a supposé, dans ces derniers temps, qu'Alexandre avait apporté des tragédies grecques dans les bagages de son armée [1], et qu'elles n'étaient pas restées sans influence, sinon sur l'origine, au moins sur le développement du drame indien [2]. A la vérité le témoignage des dates manque [3], et une réfutation

[1] « Plutarque dit effectivement, dans son opuscule *De la fortune d'Alexandre* : Καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγῳδίας ᾖδον (*Scripta moralia*, t. I, p. 403, édit. Didot. Voyez aussi *Alexandri vita*, ch. VIII ; *Vitæ*, p. 787, édit. Didot).

[2] « On ne saurait, à la vérité, citer des témoignages directs en faveur de la supposition que la représentation de drames grecs aux cours des rois grecs ait éveillé le désir d'imitation chez les Indiens et soit devenue ainsi une des causes qui firent naître le théâtre indien ; mais la possibilité historique est incontestable, puisque les drames indiens les plus anciens que nous possédions appartiennent à une époque plus récente, et, pour la plupart au moins à Udschdschayini, Ὀζήνη (*sic*), par conséquent à l'Inde occidentale qui était précisément la plus exposée à l'influence grecque. » (Weber, *Indische Skizzen*, p. 85.)

[3] « On connaît seulement le nom de trois poètes, Bhâsaka,

matérielle est impossible ; mais d'autres raisons presque aussi péremptoires ne permettent pas d'accueillir cette bénévole hypothèse. D'abord, ces importations de l'étranger répugnent invinciblement à l'esprit conservateur des Indiens : la vie leur est trop indifférente pour s'éprendre ainsi follement des nouveautés, et ne pas s'obstiner à retracer, sans détourner la tête, le sillon que depuis des siècles, ont obstinément tracé leurs ancêtres. Pour établir l'entière nationalité du drame de Kâlidâsa et de Bhavabhoûti, il suffirait d'un fait attesté par les voyageurs, c'est qu'il n'y a pas une seule province où ses rudiments ne figurent parmi les divertissements ou les superstitions populaires. D'ailleurs le chœur, cet élément si caractéristique de la tragédie antique, ne s'est encore retrouvé à un degré quelconque dans aucune pièce de l'Inde, et cependant, par son inspiration philosophique et

Saumilla et Kavipoutra, qui étaient déjà célèbres quand Kali-
dâsa était encore inconnu. » (Prologue de *Maiavikâgui-*
mitra, p. 5 ; traduction allemande de M. Weber). De vieilles
pièces sont aussi mentionnées dans le prologue de *Vikramo-*
vaçi (voy. les *Œuvres de Kâlidâsa*, t. I, p. 4). Non seulement
les dates font défaut, mais la forme des drames ne fournit au-
cun moyen d'y suppléer, même d'une manière imparfaite. La
grossièreté de la composition et la rudesse du style peuvent,
ainsi qu'on le croit du *Veni sankâra* (la *chevelure dénouée*,
attribué à Bhatta Nârâyana), tenir à la personne du poète plu-
tôt qu'à son temps, et de malencontreuses interpolations pour-
raient lui donner une apparence beaucoup trop moderne. Tel
est, par exemple, un çloka de *Mondrâ Râkchasa* (l'*anneau de*
Râkchasa) signalé par M. Wilson (*Théâtre indien*, t. II, p.
169 : il est attribué à Visà Khadatta, petit-fils de Mahârâdja
Prithou.

son lyrisme passif, il y serait devenu bien plus aisément sympathique que la représentation de fortes individualités contraires aux habitudes d'anéantissement volontaire et condamnées par les croyances. Enfin, malgré certaines ressemblances qui tiennent à la nature même du drame, il y a entre les deux formes, telles que les deux peuples les ont réalisées, entre leur conception et leur idée, une opposition absolue. Dans le théâtre indien, la personnalité de l'homme tend à disparaître; la force est de la résignation, et le courage de l'apathie : les événements suivent tranquillement leur cours, et le poète écrase indifféremment tout ce que la volonté de Dieu amène sur leur passage. Dans celui d'Athènes, au contraire, la nature humaine est grandie outre mesure et posée sur un piédestal ; elle prétend forcer le Destin de compter avec ses passions et ses souffrances, et quand elle a succombé dans une lutte bravement entreprise, elle prend la justice du ciel à partie, et laisse au moins le spectateur indécis. »

E

SUR ESCHYLE, SOPHOCLE ET EURIPIDE.

EXCURSUS AUX CHAPITRES XXIII, XXIV, XXV.

Le théâtre d'Eschyle a particulièrement occupé Otf. Müller, comme le prouvent ses *Euménides* et plusieurs articles étendus sur la littérature eschyléenne. Comment se fait-il qu'il n'ait pas insisté

sur le caractère général de la poésie d'Eschyle, et qu'il ne se soit pas prononcé sur deux points importants de l'art d'Eschyle, et qui ont été le sujet des travaux si volumineux et si remarquables de Welcker, de Droysen et de Nitzsch[1] ? Nous voulons parler des sources poétiques d'Eschyle et de la forme trilogique. Il eût été intéressant, ce nous semble, de montrer, d'après Welcker, les relations étroites entre la poésie épique et la poésie dramatique. Ces relations nous font, mieux que toute explication, comprendre le caractère national de la poésie eschyléenne.

La poésie grecque — et c'est là un de ses traits les plus caractéristiques — resta religieuse jusqu'à Euripide ; et l'on pourrait étudier l'histoire de la religion des Hellènes dans l'histoire de leur poésie. Si nous possédions encore les chants populaires des premiers temps, un Linos, un Ialémos ou un Sképhros, nous y trouverions certainement l'écho de la religion de la nature des Pélasges, comme nous trouvons dans Homère le tableau complet et fidèle de la religion anthropomorphique qu'on est convenu d'appeler la religion olympique. La vie politique succédant à l'âge héroïque, l'ensemble des traditions se maintient intact, mais commença à être envisagé autrement par la nation, autrement

[1] Welcker, *Die Æschylische Trilogie Prometheus*, 1824, *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*, 3 vol. Bonn. 1839 à 1841. Droysen, *Phrynichos, Æschylos und die Trilogie*, 1841. *Des Æschylos Werke*, 1842. Nitzsch, *Die Sagenpoesie der Griechen*, 1852.

traité par le poète qui servait d'organe à la nation. Les cycliques avaient rendu ce service de conserver toutes les traditions héroïques quand l'épopée nationale était déjà morte, ou du moins ne créait plus rien de vivant. Une nouvelle forme de poésie se développa, qui répondait à l'esprit nouveau ; mais le trésor légendaire lui resta sacré, le créateur de la forme nouvelle ne chercha ses inspirations que dans la tradition épique. Les œuvres d'Eschyle, disait-on dans l'antiquité, étaient des morceaux de la riche table d'Homère[1], c'est-à-dire de l'épopée. Pas un poème héroïque dont le sujet ne fût traité par lui dans la forme nouvelle. Otf. Müller n'a pas assez insisté sur ce point mis hors de conteste par Welcker ; l'œuvre propre d'Eschyle fut de revêtir de la forme dramatique les sujets qui n'avaient été traités jusque-là que dans la forme épique, et on peut presque avec certitude conclure du titre conservé d'un poème épique à l'existence d'un drame d'Eschyle, et *vice versa*, du titre d'une pièce eschyléenne à l'existence d'un poème du même nom[2]. De là le caractère national et traditionnel de la poésie d'Eschyle, caractère qu'elle n'aurait pu avoir, si elle ne s'était inspirée que de l'invention, de l'imagination ou même des préférences personnelles du poète.

Est-ce à dire qu'Eschyle ne changea que la

[1] *Athénée*, VIII, p. 348. E.
[2] Cela a été vivement contesté et combattu par Nitzsch, *l. c.*, p. 420 et suiv. et surtout 484 ; mais nous avouons n'avoir point été convaincu par son argumentation.

forme de la poésie nationale ? Non certainement, et c'est ici que Welcker semble avoir été trop loin. Il n'a pas assez tenu compte des conditions si différentes des deux formes poétiques qui devaient forcément influer sur le fond, il ne s'est pas rappelé les transformations locales que la tradition avait subies, il a surtout passé trop rapidement sur la révolution complète qui s'était opérée dans le caractère de la foi hellénique.

C'est le propre de l'épopée de « s'occuper de l'humanité agissante, celui de la tragédie de l'homme qui souffre [1]. » La première nous montre le héros victorieux de l'ennemi avec l'aide des dieux propices, triomphant par ses exploits ; la seconde nous le fait voir supportant, soit avec résignation, soit avec énergie, le courroux des dieux, succombant noblement ou expiant avec humilité les fautes qu'il a commises. On n'imaginerait pas une épopée dont Hector vaincu fût le héros, ni une tragédie dont Achille victorieux fût le principal personnage. Comment le poète dramatique aurait-il pu ne pas appuyer sur le côté tragique de la légende, et comment, s'il le faisait, le caractère de la légende ne s'en serait-il pas ressenti ?

C'est un des mérites les plus incontestables de Müller que d'avoir démontré les modifications de la légende par les intérêts et les sentiments locaux. Telle tradition héroïque d'Athènes était presque en contradiction avec telle autre d'Argos, et le poète

[1] Voy. Nitzsch, *l. c.*, p. 439.

national de l'Attique devait préférer celle de son pays à celle du poète épique, Milésien peut-être ou Smyrnéen, comme Eschyle le fit en effet dans les *Euménides*, où il adopte la tradition locale qui rattache l'institution de l'aréopage à la purification d'Oreste.

Enfin et surtout, le cours du temps avait profondément altéré le caractère de la religion. L'idée du péché n'existe pas pour les héros d'Homère ; l'idée d'une divinité juge et vengeresse leur est étrangère ; la voix du *dæmonium*, ils ne la connaissent pas : la conscience sommeille encore. Il en est bien différemment de l'Athénien du cinquième siècle. Le crime, pour lui, vit dans ses conséquences jusqu'au jour où il a été expié, soit par le père, soit par le fils ; les horreurs du remords deviennent des divinités à ses yeux ; l'outrecuidance de l'homme heureux, le vertige de l'orgueil humain, il les croit frappés et humiliés par le φθόνος des dieux [1], car la religion d'Hérodote est aussi celle d'Eschyle.

Otf. Müller n'a pas non plus assez mis en lu-

[1] Nägelsbach (*De religionibus Orestiam Æschyli continentibus*, Erlangen, 1843) a très bien démontré que cette puissance vengeresse de la divinité est le principe fondamental de la nouvelle loi des Grecs, de celle que nous appellerions volontiers la religion tragique et qui sait, malgré sa différence essentielle, s'accommoder de tout le matériel de la religion épique qu'elle laisse intact. Nitzsch (*l. c.*, p. 536-538, a très bien prouvé que la morale entière des Grecs est contraire au fatalisme ; et il serait vraiment grand temps d'en finir de ce préjugé du *Destin de la tragédie grecque*. V. aussi G. Dronke, *Die religiösen und sittlichen Vorstellungen des Æschylos und Sophokles*, Leipzig 1861 ; W. Hoffmann, *das Walten der Gott-*

mière l'originalité de la forme dramatique chez Eschyle. Welcker et M. Droysen ont prouvé, ce semble, et cela valait la peine d'être constaté, qu'Eschyle fut le seul poète qui écrivit des trilogies cohérentes. Sans doute on peut reconnaître chez Phrynichos une composition trilogique [1] ; mais il n'y avait point encore là, à proprement parler, de drame ; c'était un poème lyrique plutôt, prononcé par des chœurs différents, et composé de trois parties que n'unissait aucun lien intime. Il est vrai que Sophocle continua encore à apporter trois drames au concours tragique, tout comme Euripide, Xénoclès, Philoclès, etc., mais rien, absolument rien, ne prouve qu'elles formassent un ensemble. Eschyle est le seul dont la trilogie ne soit au fond qu'un seul drame en trois actes. Le premier qui, par l'adjonction du second acteur, au lieu de raconter ou de décrire les événements, les fit se dérouler eux-mêmes sur la scène, et montra les souffrances et les actes de ses héros, il fut aussi le premier qui, au lieu de laisser succéder trois faits chronologiquement, présenta un grand événement dont les trois phases sortent irrésistiblement l'une de l'autre. Sous sa main les sujets devenaient, pour ainsi dire, des êtres vivants qui se développaient en vertu de la pensée dominante qu'ils renfermaient : ce sont des touts organiques dont les

heit nach Æsch. und. Soph., Berlin 1869; et surtout Patin, *Études sur les tragiques grecs*. 5e éd. Paris 1877.

[1] Dans les *Perses* dont les titres furent : Σύνθωκοι, Πέρσαι, Φοίνισσαι. Voy. Droysen, *Phrynichos, Æschylos und die Trilogie*, p. 7 et 33.

trois parties s'équilibrent et s'harmonisent complétement [1].

Après ces considérations générales, destinées à remplir modestement une lacune de notre auteur, qu'on nous permette de passer à quelques questions de détail où il y a divergence d'opinions entre les savants hellénistes de l'Allemagne.

Vol. III, p. 100. Voici les titres des trilogies certaines d'Eschyle ; *Ilias*, *Odusseia*, *Oresteia*, *Prometheia*, *Danaïs*, *Persai*, *Œdipodeia*, *Aithiopeia*, *Ixion*, *Pentheus*, *Niobeia*, *Perseïs*, *Aïas*, *Iasonia*, *Thebaïs*, *Achilleïs* [2].

[1] C'est le mérite de Welcker d'avoir le premier découvert qu'il n'y a pas une seule tragédie d'Eschyle qui ne trahisse un rapport avec une pièce précédente ou suivante. On peut dire qu'on ne connaît Eschyle que depuis cette découverte. Nitzsch (*l. c.*, p. 636) a soutenu qu'Eschyle composa aussi des tragédies isolées telles qu'*Iphigénie* et *Philoctète*; mais Droysen (*Des Æschylos Werke*, p. 501 et suiv.) considère avec raison le *Télèphe* et les *Prêtresses* comme les deux pièces qui appartenaient à l'*Iphigénie*, et il voit (*ibid.* 519) dans *Philoctète* des traces très distinctes qui le rattachent à une pièce précédente et à une suivante, quoiqu'il croie impossible d'en indiquer les titres. Welcker (*Die griechischen Tragödien*, I, p. 28, et *Æschylische Trilogie*, p. 408), fait également de l'*Iphigénie* et du *Philoctète* deux secondes pièces. M. K. Frey, *Æschylus-Studien*, Schaffhausen 1875, combat en vain l'hypothèse de la trilogie Prometheia. V. aussi sur ce sujet Th. Henri Martin, *la Prométhéide, étude sur la pensée et la structure de cette trilogie*, *Extr. des Mém. de l'Ac. des Inscr. et B.-L.*, tome XXVIII, 2e partie, Paris 1875. Ajoutons cependant que M. Wetzel, dans une étude tout récemment publiée (*Quæst. de tril. Æschyl.*, Progr. du Coll. français de Berlin 1883), arrive à la conclusion : tres trilogiæ Æschyleæ fabulæ non necessario junctæ erant argumento.

[2] Sur cette trilogie comparez surtout Schöll, *Beiträge zur*

P. 106. Le changement proposé par Welcker, et qui consiste à lire πόντιος au lieu de ποτνιεύς[1], a été adopté par tous les critiques sans exception. Nous savons qu'Eschyle avait écrit un *Glaucos Pontios* et un *Glaucos Potnieus :* or ces deux noms se ressemblent tellement, et il est si complétement impossible d'établir un rapport quelconque entre le roi de Potnié, dévoré par ses chevaux, et le sujet des *Perses*, qu'il est bien permis de supposer qu'un de ces noms a été substitué à l'autre. Que la bataille d'Himéra fut le sujet de ce drame, le fait seul que cette pièce fut donnée une seconde fois à Syracuse[2] tendrait à le prouver, quand même nous n'aurions pas un fragment où la rivière d'Himéra est nommée[3].

Pages 108 à 112. Les combinaisons de Müller sur la trilogie dont font partie les *Sept contre Thèbes* ont été infirmées par une didascalie découverte en 1848 par M. J. Franz[4], et qui non seulement place la représentation des *Sept* dans l'ol. 78e, 1, c'est-à-dire six ans avant la date donnée par Müller, et dans l'année même de la mort d'Aristide, mais encore donne l'ordre que voici : *Laïos, Œdipe, Sept, Sphinx.* Le désarroi fut grand à cette

Geschichte der griechischen Poesie, I, I, p. 290), et Hermann (*Opuscula*, V. 136-163). Pour toutes les autres, Droysen, Welcker, Nitzsch (*l. c.*) et Gruppe *Ariadne* (p. 37 à 97).

[1] *Æschyl. Trilog.*, 471.

[2] Scholies aux *Grenouilles* d'Aristophane, v. 1028.

[3] Voy. G. Hermann, *Opusc.* II, p. 59, *de Æschyli Glaucis.*

[4] *Didascalie zu Æschylos Septem contra Thebas.* Berlin, 1848.

découverte. Quelque divergentes qu'eussent été les hypothèses, tous les critiques, à l'exception d'Hermann[1], s'étaient trouvés d'accord pour considérer les *Sept* comme la seconde pièce, et voilà qu'on découvrait qu'elle était la dernière. Comment concilier cela avec l'*apaisement tragique*, qui ne manque jamais dans les dernières pièces des grands poëtes? C'est en vain que Schneidewin[2] s'efforce de sauver l'art d'Eschyle en prétendant que la fin des *Sept* est satisfaisante, puisque la malédiction qui pèse sur la famille des Labdacides s'y accomplit, et que la justice divine est ainsi

[1] Welcker (*Griech. Trag.*, I, p. 29 et 48, *Die Æschylische Trilogie*, p. 359 et suiv.) croyait que les *Néméennes* avaient précédé, et les *Phéniciennes* suivi les *Sept*. Droysen (*Des Æschylos Werke*. p. 335 et suiv.) suppose l'ordre suivant : les *Phéniciennes*, les *Sept*, les *Épigones*. Gruppe (*Ariadne*, p. 52 et suiv.), sans déterminer les pièces, croit cependant pouvoir affirmer que les *Sept* furent la seconde pièce et qu'Eschyle « s'y appliqua particulièrement à réunir à la fin de cette pièce tout ce qui devait exiger une troisième. » Böckh (*Gr. Trag. prim.*, p. 269) faisait succéder aux *Sept* les *Épigones*, Klausen (*Theol. Æschyli*, p. 175) et C. W. Müller (*De Æschyli Septem*, p. 44), les *Éleusiniens*; mais tous y voyaient l'avant-dernière pièce. G. Hermann seul, à notre connaissance, avait deviné juste, ou pour être équitable, avait combiné juste; et ce n'eût pas été un petit triomphe pour lui de voir ainsi confirmée une hypothèse qu'on avait non seulement combattue, mais raillée comme une sorte d'égarement (*Opusc.*, II, p. 314. *De compositione tetralog. trag.*), s'il n'avait eu le tort de se rétracter et d'établir une nouvelle théorie que rien ne semble défendre et d'après laquelle les *Argiens* était la première, les *Éleusiniens* la dernière pièce de la trilogie. (Voy. *Opuscula*, II, p. 385. *De trilogiis thebanis*). Personne n'avait adopté la supposition de Müller d'après laquelle les pièces se seraient succédé dans l'ordre suivant : *Éleusiniens, Sept, Œdipe.*

[2] Dans le *Philologus*, 1848, p. 348 à 371.

satisfaite ; l'idée qu'on s'était faite de l'art trilogique d'Eschyle n'en reçut pas moins une rude atteinte. Il ne faut pas se le dissimuler, les *Sept contre Thèbes*, comme dernière pièce d'une trilogie, ont de quoi blesser notre sentiment moral, aussi bien que notre sentiment esthétique : nous ne voyons que désolation, discorde et désordre, et on en quitte la lecture avec un malaise et une émotion pénibles que le poète doit d'habitude nous épargner en montrant que les voies les plus diverses, que les agitations les plus irrégulières des hommes aboutissent en fin de compte à mieux illustrer la justice de la Némésis divine.

Pages 114 à 117. L'ordre des pièces de la *Danaïs*, d'après Otf. Müller, serait : *Égyptiens, Suppliantes, Danaïdes,* et notre auteur n'a suivi en cela que l'idée de A. G. Schlegel, à laquelle se sont ralliés aussi Conz, Bode, Lange, Droysen et Welcker[1]. Ces deux derniers critiques, cependant, sont revenus sur leurs opinions premières, et ont adopté après coup la théorie d'Hermann et de Gruppe, qui virent dans les *Suppliantes* la première pièce de la trilogie[2], non sans raison,

[1] Voy. A. G. Schlegel (*l. c.*, p. 158). Conz (dans l'introduction à sa traduction des *Suppliantes*, p. XI et XXVI), Bode (*Geschichte der Hellen. Dichtk.* III, 1, p. 305), Lange (*De Æschylo poeta*, p. 8), Droysen (dans la première édition de son ouvrage, II. 306), et Welcker (*Æsch. Trilogie*, p. 391 à 392).

[2] Voy. Droysen (*Des Æschylos Werke*, p 279 et suiv.), Welcker (*Die griech. Trag.*, p. 29 et 48). Gruppe (*l. c.*, 72 et suiv.). Conf. aussi Ahrens, dans l'Eschyle de Didot, Bothe

ce semble. Pourquoi, en effet, l'exposition détaillée que le poète met dans la bouche des Danaïdes au commencement des *Suppliantes,* si le spectateur les avait déjà vues dans la pièce précédente? L'action principale de la trilogie, qui est le meurtre des époux des Danaïdes, ne serait-elle pas singulièrement amoindrie, si un tiers de l'œuvre entière se rapportait à un fait, sinon étranger, du moins parfaitement distinct de l'action principale, à la lutte de Danaos et d'Égyptos? D'un autre côté, le sujet des *Danaïdes* que nous connaissons peut-il se rattacher directement aux *Suppliantes?* Nous ne le pensons pas. Ce sujet, en effet, est celui du procès qui doit prononcer sur l'acte des jeunes femmes, et particulièrement sur celui d'Hypermnestra qui, seule, a épargné son mari. Pour juger ce fait, il fallait qu'il eût été traité par le poète, cela va sans dire. Or ne doit-il pas être le sujet d'une pièce? et peut-on supposer un instant avec Welcker qu'il était incidemment traité dans les *Danaïdes?* Mettons même que le fragment du chant qui éveille les jeunes épouses ne soit pas dans le prologue, bien que cela soit une chose à peu près prouvée, croit-on que le poète ait accumulé tant de choses si

dans son édition des *fragmenta Æschyli*, et Schneidewin (*Philologus*, 1848, p. 370). Hermann (*Opuscula*, II, 310, 321, 323) va plus loin encore en supprimant complétement les *Egyptiens* et en supposant une *dilogie* à la place d'une trilogie ; plus tard (*Berichte der sächs. Gesellsch. der Wissensch.*, I, 122 et suiv.), il revint à l'idée d'une trilogie, mais il substitua les *Thalamopoioi* aux *Egyptiens* et Nitzsch (*l. c.*, p. 563), se rallie à cette manière de voir.

importantes et si diverses dans un seul acte? Car, qu'on ne l'oublie pas, chaque pièce d'une trilogie d'Eschyle n'est autre chose qu'un acte du drame entier. D'ailleurs, aucun des fragments conservés des *Danaïdes* ne parle du meurtre. Qu'on considère enfin et surtout l'économie générale de la trilogie. N'est-il pas bien plus naturel de supposer que la première pièce (les *Suppliantes*) contienne l'exposition et engage l'action, que la seconde montre sinon le crime lui-même, du moins sa préparation immédiate et le dissentiment si dramatique entre Hypermnestra et ses sœurs, que la troisième enfin représente le jugement définitif que prononce Héra et qui, sans condamner les jeunes filles, acquitte Hypermnestra parce qu'elle a obéi à une loi plus sacrée que l'ordre d'un père, plus sacrée même que l'inspiration d'Artémis, la loi de la nature? n'est-il pas plus simple, dis-je, de supposer cet enchaînement, que de nier toute unité, toute proportion en ce beau sujet, en admettant qu'un acte fût consacré à raconter les origines lointaines des dissensions; le second à nous montrer l'arrivée des filles de Danaos à Argos; le dernier enfin, le jugement? Est-il admissible que le centre même, le pivot de toute l'action, que l'assassinat des quarante-neuf époux ait été pour ainsi dire supprimé?

Page 119. L'autorité de G. Hermann m'avait fait penser, en traduisant la note de cette page, qu'il serait intéressant de reproduire l'argumentation par laquelle ce savant essaye de prouver que

le *Prométhée pyrphoros* et le *Prométhée pyrcaëus* étaient identiques, qu'ils n'étaient autres que le drame satyrique des *Perses*, et que le *Prométhée enchaîné* n'avait jamais été précédé par un *Prométhée délivré*[1]. J'ai réfléchi cependant que les limites et la nature de ces notes m'imposent le devoir de me borner strictement à remplir les lacunes qu'a laissées Müller et à redresser les erreurs reconnues par la critique. Or, sur ce point, tout le monde[2] a donné tort à G. Hermann, et Müller n'a fait qu'exposer la manière de voir généralement adoptée[3]. Je crois donc devoir renoncer à exposer et combattre les théories de Hermann.

Pages 138 à 143. Il est inutile d'insister sur les détails et les dates de la vie de Sophocle. Otf. Müller n'est sur ces points en dissentiment sérieux avec personne, et le biographe le plus savant et le plus complet du poète, A. Schöll[4], n'a fait que confirmer par ses recherches les hypothèses de Böckh[5] et d'Otfried Müller.

[1] *Opusc.* II, p. 315 et suiv., *de compos. tetral.* et *Opusc.* IV, p. 258, *de Prometheo soluto.*

[2] Excepté M. Süvern cependant, qui a très chaudement défendu les idées de Hermann.

[3] Voy. Gruppe (*l. c.* p. 55 à 72, contient une excellente réfutation de Hermann), Welcker (*Die Æschylische Trilogie*, p. 119 et suiv.), Droysen (*l. c.*, p. 276, 397 et suiv.), Bode (*l. c.*, III, I, p. 315 et 290, note), et Schömann (*Des Æschylos gefesselter Prometheus*, p. 72 et suiv.).

[4] *Sophokles, sein Leben und Wirken*, Frankfurt, 1842.

[5] *Græc. trag. princ.*, 1808.

P. 143. Otf. Müller compte l'*Antigone* comme la trente-deuxième pièce composée par Sophocle, ainsi que le dit l'argument de la tragédie attribué à Aristophane de Byzance, et il faut dire que tout le monde avait ainsi compris cette notice [1] jusqu'à ce que M. Wex (*Rhein. Mus.*, 1843, II, p, 146), et O. Jahn (*Ibid.*, 1844, III, p. 140), prétendissent que l'*Antigone* ne fut pas chronologiquement, mais alphabétiquement la trente-deuxième pièce, et M. Wagner [2] va jusqu'à affirmer que ce catalogue alphabétique où *Antigone* occupe la trente-deuxième place était ordonné d'après des principes d'esthétique, d'après la valeur des pièces ! Si ingénieuse que soit l'argumentation de ces savants philologues, elle ne nous semble pas convaincante, et jusqu'à présent nous ne voyons pas de raison déterminante pour renoncer à l'interprétation simple et admise du passage de l'argument.

Pages 167 à 171, *note*. Schöll (*l. c.*, p. 168 à 228, et surtout page 341 à 361) a supposé et soutenu, par une argumentation à laquelle il semble difficile de résister, qu'*Œdipe à Colone* avait été écrit vingt-cinq ans avant la mort du poète, et que les passages sur Thèbes qu'il met dans la bouche de Thésée furent intercalés par Sophocle dans les

[1] Voy. Gruppe, *Ariad.*, p. 273 ; Welcker, *die griech. Trag.*, I, p. 84 ; Böckh, *Trag. græc. princ.*, p. 108 ; Bode, *Gesch. der Hell. Dichtk.*, III, 1, p. 391 ; Schöll, *Sophokles*, p. 97.

[2] *Zeitschr. F. Alterthumsw.* de Jul. Cæsar, 1853, p. 299 à 311. *Ueber die in der Hypoth. griech. Dramen enth. Zahlenangaben.*

dernières années de sa vie, alors qu'il révisait ses tragédies du cycle thébain pour en donner une édition corrigée. Gruppe aussi (*l. c.*, p. 271) avait déjà été amené à supposer cette révision, sinon de l'*Œdipe à Colone*, du moins des autres pièces du même cycle. Dès les dernières années de la guerre du Péloponèse, les Béotiens étaient déjà devenus tièdes pour Sparte, et il est très possible que Sophocle ait voulu les flatter en prêtant à Thésée des paroles si élogieuses pour la ville qui avait été une ennemie acharnée d'Athènes au temps où la première version de cette pièce fut composée. Si l'on admet cette possibilité, l'on n'a plus besoin d'avoir recours à l'hypothèse d'une interpolation du fils de Sophocle, puisque les dernières années de Sophocle, qui mourut en 406, coïncident à peu près avec la fin de la guerre. Il est vrai, c'est Otf. Müller lui-même qui le dit, que les autorités anciennes donnent comme l'année de la mort de Sophocle, ol. 93, 3 (405), année de l'archonte Callias, sous lequel furent jouées aux Lénées les *Grenouilles* d'Aristophane, pièce qui suppose la mort de Sophocle aussi bien que celle d'Euripide. Cependant la *Vita Sophoclis* met, d'après Istros et Néantès, la mort du poète à la fête des *Choës*, et comme les Choës, qui font partie des Antesthérées, étaient célébrées en anthestérion, après les Lénées, qui se célèbrent en gamélion, la mort de Sophocle doit forcément, d'après ces indications, avoir eu lieu dans l'année qui précéda l'archontat de Callias, c'est-à-dire dans l'ol. 93, 2. Si l'on voulait suppo-

ser ici une confusion et mettre à la place des Choës les petites Dionysiaques ou Dionysiaques champêtres, il ne resterait plus — quand même on aurait recours à un mois intercalé entre posidéon et gamélion — le temps nécessaire pour concevoir, composer et faire apprendre aux acteurs une pièce comme les *Grenouilles*. Schöll (*l. c.*, p. 361) remarque avec raison, ce semble, que les *Grenouilles* pouvaient être parfaitement composées au moment de la mort de Sophocle, puisque tout ce qui, dans cette comédie, se rapporte à l'auteur de l'*OEdipe à Colone* se réduit, après tout, à quinze vers qui peuvent parfaitement avoir été intercalés après coup, et que Sophocle ne joue aucun rôle dans l'action des *Grenouilles*. Bode (*l. c.*, III, I, p. 368) place cette mort deux ans après la date de Müller et immédiatement avant la prise d'Athènes par Lysandre, en 403, ol. 94[e], 1, nous ne savons sur quelle autorité.

Page 204. Böckh (*Gr. tr. pr.*, p. 190) et Bode (*Gesch. der hell. Dichtk.*, III, I, p. 498) mettent la composition des *Héraclides* encore quatre ans plus tard que Otf. Müller. Cependant G. Hermann et surtout Pflugk[1] ont prouvé que, si l'on s'en tient à l'ensemble de la pièce plutôt qu'à quelques propos isolés sur Argos, on ne peut guère douter qu'il faille en placer la composition à l'époque de la *Médée*, entre ol. 87[e], 2, et 88[e], 2.

[1] Le premier dans les *Opusc.*, III, 148, le second dans l'introduction à son édition des *Héraclides*, 1830, p. 11.

Page 224, *note*. Tous les savants, depuis Scaliger jusqu'à Valckenaer, sont d'accord pour déclarer le *Rhésos* que nous avons sous le nom d'Euripide comme étranger à ce poète ; mais tandis que Otf. Müller l'attribue à un poète de l'école de Philoclès, c'est-à-dire à un contemporain de Sophocle, Schöll (*Hist. de la litt. gr.*, II, p. 74) la revendique pour Aristarque de Tégée, qui est du même âge qu'Eschyle à peu près ; et Hermann (*Opusc.*, III, 262 à 310) veut y voir l'œuvre d'un Alexandrin ! ce qui est complètement inadmissible, puisque l'auteur de l'argument qui l'attribue faussement à Euripide est Alexandrin et devait bien connaître les productions de ses compatriotes. D'ailleurs Otf. Müller (*l. c.*, 944) prouve bien que la pièce est d'origine athénienne ; et, quoi qu'en disent Schlegel et Hermann, elle n'est point aussi imparfaite qu'ils le prétendent, et surtout c'est une pièce d'un caractère plutôt eschyléen et sophocléen, comme le dit l'argument lui-même, qu'alexandrin ou anagnostique. M. Patin[1], sans se prononcer sur la question, incline cependant à croire qu'Euripide fut réellement l'auteur de cette pièce et il semble disposé à se rallier à l'opinion de M. Hartung qui la place dans l'extrême jeunesse du poète[2]. Gruppe (*Ariadne*, 285 à 365) a dépensé une érudition peu commune, jointe à une argumentation ingénieuse et piquante, pour soutenir la thèse étrange que le

[1] *Tragiques grecs*, vol. IV, p. 148 à 204.
[2] *Euripid. restit.*, I. 5 et suiv.

Rhésos est une pièce de la jeunesse de Sophocle ; bien plus, que c'est le *Rhésos*, et non le *Triptolème*, qui avait valu au jeune poète sa victoire sur Eschyle le jour où Cimon fut improvisé juge dramatique. Quant à ce *Triptolème*, il aurait été composé par le poète bientôt après le *Rhésos* et sous l'impression du succès de cette pièce. Le *Rhésos* aurait fait partie d'une tétralogie composée de *Thamyris*, *Thésée*, *Rhésos* et *Nausicaa* [1].

Sans partager le jugement dédaigneux de certains critiques pour le *Rhésos*, nous avouons que la brillante discussion de Gruppe ne nous a point convaincu que cette pièce ait pu l'emporter sur une tragédie d'Eschyle, et nous ne doutons pas de la justesse de l'hypothèse de Müller, que Schlegel (*Ueber dramat. Litteratur*, p. 263) avait déjà soutenue, et qui concilie tout.

F.

DE LA COMÉDIE ATHÉNIENNE.

EXCURSUS AUX CHAPITRES XXVII A XXIX.

Les considérations esthétiques de Müller sur la comédie en général, et sur la polémique d'Aristophane contre les sophistes et Socrate en particulier, ont été l'objet de tant de critiques [2], que nous

[1] M. Patin (*l. c.*, IV, p. 200) se trompe en attribuant à Gruppe l'intention de comprendre le *Triptolème* dans cette tétralogie.

[2] Voy. Théod. Bergk (*Deutsche Jahrbücher für Wissen-*

croyons devoir faire infraction à la loi que nous nous étions imposée de ne discuter dans ces notes que des questions d'érudition. L'on voudra bien nous pardonner de soulever encore une fois une controverse si souvent agitée. Aussi bien les critiques se sont-ils attachés aux principes littéraires de Müller bien plutôt qu'à des détails.

Voici les principales objections qu'on a faites au travail de Müller sur la comédie et les comiques : il se serait trompé en prétendant que la comédie ne s'attaque qu'à ce qui est vil ou faux ; il aurait passé sous silence le caractère sensualiste du drame comique ; il n'aurait pas assez insisté sur les causes de la naissance de ce phénomène littéraire. Quant à ces deux derniers points, nous n'avons qu'à renvoyer à la page 241 et à la note de la page 279 d'un côté, à l'historique des pages 243 à 255 (III) de l'autre. Il y explique très bien ce caractère symbolique — les Allemands disent sensualiste — de la comédie, qui consiste à personnifier toute chose, ou du moins à donner une forme concrète à toute chose si abstraite qu'elle soit ; et il montre non moins bien les origines matérielles que les origines intellectuelles, si je puis m'exprimer ainsi, du drame comique. Reste le point principal. Otf. Müller s'est-il trompé en définissant la comédie comme l'avaient définie avant lui Aug. Guil. Schle-

schaft und Kunst, 1842, p. 257 à 275), J. A. Hartung (*Jahrbücher für wissenschaftl. Kritik*, 1844, p. 364 à 368). Fr. Ritter (*Wiener Jahrbücher der Litteratur*, 1844, p. 113 à 143).

gel, Hegel, et Rötscher[1]? Est-il faux que la comédie ne s'attaque qu'à ce qui est vrai et mal, et qu'elle est impuissante contre toute vraie grandeur?

Bergk rappelle Socrate, rappelle Périclès, si souvent attaqués par Aristophane; mais il semble oublier d'abord l'imperfection de la nature humaine, qui veut que les hommes les plus grands aient leur côté petit, et que leur grandeur même ne fait que davantage ressortir leurs petitesses. Puis Aristophane a raillé Socrate, je le veux bien; mais il n'a pas raillé l'aspiration à l'idéal, la passion de la vérité, le courage et le dévouement, et le sage put se montrer en souriant au milieu de l'amphithéâtre: toutes ces flèches, les plus acérées qui fussent jamais lancées, tombèrent impuissantes à ses pieds. Aristophane s'est attaqué à l'Olympien, « à l'homme aux dents formidables, qui dardait de ses yeux des éclairs terribles et menaçants, et dont mille langues de flatteurs bruyants léchaient la tête »[2]; mais il n'a pas flétri le patrio-

[1] Voy. Schlegel (*Ueber dramat. Litteratur*, 2e édition, I, p. 268 à 291), Hegel (*Æsthetik*, 2e édition, III, 533 à 537), Rötscher (*Aristophanes und sein Zeitalter*. Berlin, 1827, p. 31 à 51). Conf. aussi entre mille écrits sur la question, presque tous plus ou moins empruntés à Hegel, celui de Schütze, *Versuch einer Theorie des Komischen*, Leipzig, 1818, et, s'il est permis de se citer soi-même, un travail couronné par l'Académie de Bordeaux, *sur la comédie et ses conditions d'existence* (Paris, Durand, 1863). Schnitzer (*Aristophanes' Werke*, Stuttgart, 1842, p. 7 à 43) n'a guère fait que reproduire Hegel et Rötscher, parfois littéralement.

[2] Voy. la parabase des *Guêpes*, v. 1029 à 1035.

tisme, ni l'incorruptibilité, ni le génie. Que l'on ne l'oublie pas, il ne s'agit pas de sauver Aristophane du reproche d'injustice et de partialité; on ne veut que constater les conditions d'efficacité dans lesquelles peut se produire la comédie. Aristophane, en homme qui aime le bien et qui voit le bien dans la tradition, attaque le mal et le faux; il n'attaque que le mal et le faux, voilà pourquoi son comique porte coup; mais Aristophane, homme de passion et homme de parti, s'il voit juste dans les choses, est aveugle quand il s'agit de personnes; voilà pourquoi son comique est inoffensif pour les personnes. La démagogie se sent frappée de ses coups, quoiqu'il ait mis une fausse étiquette; Périclès ne les ressent pas, parce qu'ils frappent à côté de lui sur des vices que le poète a affublés du masque de l'Olympien. Il en est de même de Socrate. Aristophane attaque les sophistes, et il en a le droit; il choisit Socrate pour les représenter[1], ce

[1] Ce point, que Ranke (*De Nubibus Aristophanis*, Berlin, 1844) envisage comme nous, a été fortement contesté par Rötscher dont le livre entier tend presque à prouver que Socrate, loin d'être le représentant des sophistes, est bien Socrate lui-même. Süvern est allé plus loin en supposant que Strepsiade et Phidippide eux-mêmes sont des personnages réels et même qu'ils ne sont autres que Périclès et Alcibiade! (*Ueber Aristophanes Wolken*, Berlin. 1825). Comme Aristophane se serait gêné pour mettre sur la scène ces deux nobles qui avaient déserté leur camp! C'est le malheur de la philosophie allemande, dès qu'elle aborde l'histoire et la littérature, d'y apporter ses théories toutes faites. Pour bien distinguer la comédie nouvelle et la comédie ancienne, il est convenu de dire que la première s'attaque à des vices humains,

qui est un tort : ses railleries sont efficaces tant qu'il est dans le vrai, tant qu'il attaque la philosophie à la mode ; elles sont impuissantes dès qu'il est dans le faux et qu'il prête à Socrate ce qui ne lui appartient pas.

Pas complètement impuissantes, dira-t-on, puisque ces accusations furent reproduites contre Socrate, et qu'elles attirèrent sur lui les rigueurs de la justice. Il serait temps réellement d'en finir de cette vieille redite. D'abord tout le monde sait que les *Nuées* furent représentées vingt ans avant le procès de Socrate ; que Socrate lui-même ne fut point blessé de ces attaques de la muse comique ; que son disciple le plus enthousiaste, Platon, con-

généraux, représentés par des types, la seconde à des travers actuels, et à des personnages réels. Comme s'il n'y avait pas là mille nuances qui ne sauraient s'accommoder de ces catégories tranchées. L'ancienne comédie prend des types aussi bien que la nouvelle ; elle les invente tantôt, comme celle-ci, en créant Dicéopolis, Strepsiade, Phidippide, Evelpide ou Pisthétère ; tantôt elle les prend dans la réalité : Nicias, Cléon, Euripide, Socrate ; ces types représentent en général des tendances de l'époque et des travers du moment, la philosophie des lumières, l'esprit d'aventure, la démagogie, la poésie à effet, mais ils représentent en même temps des vices éternels de la nature humaine, la vanité, l'avarice, la pusillanimité, etc. — Que l'on renonce un instant aux systèmes et aux théories, qu'on prenne les choses telles qu'elles sont, et on ne trouvera pas surprenant qu'Aristophane qui ne s'est pas occupé beaucoup de philosophie, qui en parle à peu près comme un rédacteur du *Charivari* peut parler de Cousin ou de Comte, qu'Aristophane voulant ridiculiser les ennemis de la religion établie, choisisse pour en être le représentant, Socrate dont la laideur, le costume, les façons prêtaient à rire.

serva une admiration sans bornes pour le poète, qui aurait si méchamment mis à mort le philosophe, son maître, que le *Banquet* nous montre Aristophane dans l'intimité de Socrate, enfin et surtout que le même coup d'État et le même parti qui frappèrent le sage fermèrent la bouche au poète. Mais là n'est pas le véritable nœud de la question, il est dans la séparation complète et absolue du point de vue littéraire et du point de vue de la réalité. Eh bien, au point de vue littéraire, je soutiens que ce qu'il y a de vrai dans la polémique des *Nuées*, le persiflage du sophisme, est réussi, et que ce qu'il y a de faux, le persiflage de Socrate, est manqué, quand même il aurait eu des conséquences dans la réalité, ce qui n'est pas. Je suppose que, de nos jours, un pamphlet s'attaque à un homme de mérite, le calomnie entraîne pour lui une condamnation, qu'en un mot il réussisse de fait, cela prouverait que le pamphlet est spirituel, qu'il est réussi au point de vue littéraire ? Or lorsque Müller définit le comique « la perception du faux et du mal, et la confusion du faux et du mal, » lorsqu'il soutient que l'esprit n'excite pas le rire, s'il s'attaque à des vérités éternelles, il parle au point de vue du philosophe qui analyse la nature du beau et les conditions de l'admiration ou de la désapprobation esthétiques.

Et à ce propos, puisque je viens de parler des *Nuées*, on a dit beaucoup de choses pour et contre Aristophane ; mais il nous semble que personne n'a dit aussi bien et aussi juste qu'Otfried

Müller, qui ne se piquait point d'être esthéticien ou moraliste. Hegel a essayé de justifier le poëte et, plus encore, de justifier la condamnation de Socrate [1] en disant que le philosophe s'était réellement élevé contre les lois et la religion de son pays, Rötscher a vu dans le poète un idéaliste enthousiaste, mais clairvoyant, qui comprenait le mal qu'allait faire l'esprit philosophique [2]; Droysen a pris plaisir à rabaisser Aristophane comme homme politique, comme patriote, comme homme privé, pour élever jusqu'aux nues le génie du poète, complètement indépendant de la moralité [3]; d'autres, au contraire, ont considéré les *Nuées*

[1] Hegel (*Geschichte der Philosophie*, III, 101 à 121). D'autres sont allés bien autrement loin. M. Forchhammer (*Die Athener und Socrates, die Gesetzlichen und die Revolutionären*, Berlin, 1837) considère la sentence de mort contre Socrate « comme la sentence la plus juste qui ait jamais été rendue! »

[2] *L. c.*, p. 212 et suiv. M. Bode (*l. c.*, III, II, p. 256) va jusqu'à trouver un trait de profonde mélancolie chez ce joyeux vivant d'Aristophane! Voy. des opinions analogues dans Wachsmuth (*Alterthumskunde*, I, II, p. 172 et suiv.).

[3] Droysen (traduction d'Aristophane, I, p. 264). « Si la valeur d'art de la comédie ne se montrait que dans l'estimable cortège des motifs purs et des tendances honnêtes, nous dit le grand historien allemand, il faudrait avouer qu'Aristophane employa de douteux moyens pour arriver à ce but. Calomniant pour châtier des calomniateurs; contre l'insolence des démagogues parleur plus insolent encore; le blasphème à la bouche en regrettant le déclin de la religion; se vautrant dans l'immoralité la plus obscène sur laquelle il moralise si souvent, il est, précisément par les vices qu'il flétrit, le poète aimable, spirituel, l'homme de son temps que nous admirons. »

comme une mauvaise action, en même temps qu'une œuvre manquée, inspirée par la haine personnelle, condamnée avec raison par les juges du concours [1]. Otf. Müller seul a dit le mot vrai : Aristophane est un brave homme qui ne comprend rien à toutes les finesses des docteurs à la mode, c'est un conservateur borné — cela n'empêche point d'avoir de l'esprit — un homme qui ne connaît que le bon vieux temps, religieux par habitude et convention, qui jette Descartes et Condillac dans le même sac comme d'affreux philosophes [2]. Ce qu'il est là, il l'est partout; partisan de la paix quand même en politique, admirateur des classiques en littérature, homme de bonne compagnie qui s'*encanaille* à ses jours, mais qui garde ses préjugés de fils de famille : tout cela exclut-il donc l'esprit, le génie? tout cela ne permet-il pas même de rester dans le vrai, à moins qu'on ne vienne contester la légitimité et la vérité du principe conservateur?

La littérature qu'ont provoquée les *Nuées* en

[1] Reisig dans la préface à son édition des *Nuées*, VIII à XXX.

[2] En cela Aristophane et les gens de son monde ne furent pas seuls injustes. Hartung et Bergk (voy. les critiques citées plus haut) ont raison de reprocher à Müller d'avoir été trop sévère pour les sophistes; mais il partage ce tort avec Aristophane et avec toute l'antiquité qui voyaient trop dans les sophistes des philosophes, ce qu'ils n'étaient pas, et qui ne les considéraient pas assez comme orateurs, ce qui était cependant leur principal mérite. Sous ce rapport les Platoniciens ont porté un tort réel à la réputation des sophistes qui ont rendu d'incontestables services à la langue.

Allemagne est très étendue. La question est en effet également intéressante au point de vue de la morale, de la littérature et de l'histoire. Il nous suffit cependant d'avoir relevé les principaux reproches qui ont été faits à Müller, et nous pensons que le lecteur français nous saura gré de ne pas ajouter à l'exposition si simple de la question que donne Müller les mille opinions contradictoires des savants allemands [1].

J'en dirai autant des divisions et des classifications qu'on a voulu faire de l'œuvre d'Aristophane ; les uns y voient trois *manières* : la première, politique, depuis les *Acharniens* jusqu'aux *Nuées;* la seconde, achevée de forme et dégagée des intérêts et des passions du jour (*Nuées* jusqu'aux *Grenouilles,* mais surtout les *Oiseaux*) ; la dernière, période de décadence de la vie publique à Athènes, décadence aussi du talent du poète, qui a de plus en plus recours à l'allégorie, qui se répète, dont le langage devient enfin monotone [2] ; les autres, non moins arbitrairement, divisent la carrière poétique d'Aristophane en deux grandes moitiés : la première jusqu'à la paix de cinquante ans pendant laquelle le poète attaque directement le parti au pouvoir et les mœurs du

[1] G. Hermann a accompagné son édition, F. A. Wolf, Welcker et Mitchel leurs traductions (la dernière en anglais) de préfaces étendues où ils discutent tous les points avant Droysen et Nitzsche.

[2] Voy. Th. Bergk, *Fragm. Aristophanis,* p. 7 et suiv.

jour, la seconde jusqu'à sa mort, où renonçant à rien obtenir, il ne se sert plus que de l'ironie [1].

On me pardonnera aisément, je pense, de ne pas analyser ici toute cette littérature aristophanesque ; me pardonnera-t-on aussi d'arrêter ces discussions littéraires, et de ne pas m'engager dans la polémique que je m'étais promis de soulever contre A. G. Schlegel, à propos des *Guêpes*, que cet éminent critique traite avec tant de sans-façon ? Je craindrais d'enlever à cette publication son caractère didactique en prolongeant trop des dissertations qui sont exclusivement du domaine du goût.

[1] Süvern, *Ueber Aristophanes Drama, benannt das* ALTER, Berlin, 1827, p. 22 et suiv.

FIN DES NOTES COMPLÉMENTAIRES.

INDEX

A

B

D

I

K

L

M

R

S

T

U

V

W

X

Y

Z

FIN DE L'INDEX.

ERRATA

TOME PREMIER.

Page 6, ligne 18, *au lieu de* οἷοι νῦν βροτοὶ εἰσὶ, *lisez* οἷοι νῦν βροτοί εἰσι.
— 13, ligne dernière, *au lieu de* Clemon, *lisez* Clemm.
— 45, note, lignes 20 et 21, *au lieu de* Oratio (Boeckhii Orationes ed. Ascherson, Lipsiæ, 1858), acad. 1826, *lisez* Oratio acad. 1826 (Boeckhii Orationes).
— 89, — 11, *au lieu de* Bernardy, *lisez* Bernhardy.
— 169, note, lignes 19 et 20, *au lieu de* ἀνθρῶπων παλαῖαι ῥησεις, *lisez* ἀνθρώπων παλαιαὶ ῥήσεις.
— 259, ligne 7 d'en bas, *au lieu de* ἄτη, *lisez* ἄτη.
— 270, — 7 — — ἀλεξίκακος, *lisez* ἀλεξίκακος.
— 287, — 3, *au lieu de* ἄγραφα, *lisez* ἄγραφα.
— 390, — 4 d'en bas, *au lieu de* Εἰκαδεῖς, *lisez* Εἰκαδεῖς.

TOME DEUXIÈME.

Page 37, ligne 11, *au lieu de* Sapho, *lisez* Sappho.
— 38, — 1, *au lieu de* ἴή, *lisez* ἰή.
— 38, — 14, *au lieu de* εἰαρινοῖ, *lisez* εἰαρινοὶ.
— 38, — 10 d'en bas, *au lieu de* κὰθαρσις, *lisez* κάθαρσις.
— 39, — 7, *au lieu de* ἐξὰρχων, *lisez* ἐξάρχων.
— 44, ligne dernière, *au lieu de* μολπὴ, *lisez* μολπή.
— 44, note 3, *au lieu de* πιδῶν, *lisez* ποδῶν.
— 46, note 1, *au lieu de* κυβιστητῆρε, *lisez* κυβιστητῆρε.
— 47, ligne 7, *au lieu de* κρεμβαλιαστὺς, *lisez* κρεμβαλιαστύς.
— 48, — 13, *au lieu de* ἀρχαὶων ἐπὼων ἑοιδὰ, *lisez* ἀρχαίων ἐπέων ἀοιδά.
— 49, — 9, *au lieu de* εὐέμελπεσθαι, *lisez* εὖ μέλπεσθαι.
— 59, note 1, *lisez* Ἄριστοι, ἀριστῆες, ἄνακτες, βασιλῆες, μέδοντες .... ἄνδρες.
— 59, note 2, *lisez* Θεὸς δ'ὥς.
— 60, ligne 3, *au lieu de* ἀοδοί, *lisez* ἀοιδοί.

— 65, — 3 d'en bas, *au lieu de* ἀμβολά, *lisez* ἀμβολὰ.
— 66, — 4, *au lieu de* ῥαψῳνεῖν, *lisez* ῥαψῳδεῖν.
— 69, note 2, ligne 1, *au lieu de* rhapsode de Smyrne, *lisez* rhapsode Magnès de Smyrne.
— 82, ligne dernière, *mettez un point et supprimez le* t *devant* Aristarque.
— 122, — 12, *au lieu de* l'Orphion, *lisez* l'Orphien.
— 165, — 6, *au lieu de* Hersias, *lisez* Chersias.
— 183, — 9, d'en bas, *au lieu de* χάσμα, *lisez* χάσμα.
— 199, — 5, *au lieu de* Μεγάλαι, *lisez* Μεγάλαι.
— — — 6, *au lieu de* Ηἣ, *lisez* ἧ.
— 253, — 4 et 5, *lisez* ἀγαθοί, ἐσθλοί, et κακοί, δειλοί.
— 258, — 11, *au lieu de* fut, *lisez* fût.
— 265, — 11, d'en bas, *au lieu de* fut, *lisez* fût.
— 267, — dernière, *au lieu de* Il, *lisez* Elle.
— 275, — 1, *au lieu de* Magitès, *lisez* Margitès.
— 278, — 11, *au lieu de* Thaos, *lisez* Thasos.
— 283, note 2, ligne dernière, *au lieu de* changé, *lisez* changée.
— 284, ligne 3, *au lieu de* on... l'iambe, *lisez* ou... l'ïambe.
— 285, — 16, *au lieu de* diarésis, *lisez* diærésis.
— 287, — 11, *au lieu de* écrivons, *lisez* écrivions.
— — note 1, *au lieu de* qui, *lisez* qu'il.
— 288, note 1, ligne 5, *au lieu de* commençaient, *lisez* commençait.
— 300, note 1, *lisez* Τὸ ἄρρυθμον.
— 321, ligne 7, *au lieu de* octochorde, *lisez* octachorde.
— 335, — 12, *au lieu de* ἡμιόλιον, *lisez* ἡμιόλιον.
— — — 15, *au lieu de* péans, *lisez* péons.
— 452, — 9, *au lieu de* C'es ainsi, *lisez* C'est ainsi.
— 454, — 9, *au lieu de* Mait, *lisez* Mais.
— 507, — 2, *au lieu de* sur le nom, *lisez* sous le nom.
— 608, note, lignes 8, 9, 13, 17 et 20, *au lieu de* ὅμηρος, ὅμηροι et Ὅμηρος, *lisez* ὅμηρος, ὅμηροι, et Ὅμηρος.
— — ligne 11, *au lieu de* Ὁμηρίδα, *lisez* Ὁμηρίδαι.

TOME TROISIÈME.

Page 181, note 1, *lisez* Λυδος.
— 337, ligne 8 d'en bas, *au lieu de* Tontefois, *lisez* Toutefois.

TABLE DES MATIÈRES

DE L'OUVRAGE ENTIER

PREMIER VOLUME

DEUXIÈME VOLUME

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE GRECQUE D'O. MÜLLER

PREMIÈRE PARTIE

TROISIÈME VOLUME

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE GRECQUE D'O. MÜLLER

SECONDE PARTIE

EXTRAIT DU CATALOGUE

ALAUX (*J.-E.*), professeur agrégé de philosophie. — De la métaphysique considérée comme science. 1879, in-8. 7 50

ALBERT (*Paul*), ancien élève de l'Ecole normale. — Saint Jean Chrysostôme, considéré comme orateur populaire. 1858, in 8. 3 »

ARBAUMONT (*Jules d'*). — Notice historique sur la chapelle et l'hôpital aux Riches, 1868, in-4. 4 »

ARBOIS DE JUBAINVILLE (*H. d'*), archiviste à Troyes. — Histoire des ducs et des comtes de Champagne, depuis le VIe siècle jusqu'en 1181, continuée jusqu'en 1222, par Auguste Longnon, 1859-1869, 7 tomes en 8 vol. in-8. 60 »

ARISTIDES. — Opera omnia, gr., ex recensione G. Dindorfii. *Lipsiæ*, 1829, 3 vol. gr. in-8. 6 »

ARTAUD, inspecteur général des études, vice-recteur de l'Académie de Paris. — Fragments pour servir à l'histoire de la comédie antique (*Epicharme, Ménandre, Plaute*); avec une préface de M. Guigniaut, membre de l'Institut. 1863, in-8. 5 »

ASSIER (*Al.*) — Légendes, curiosités et traditions de la Champagne et de la Brie. 1860, in-8. 5 »

ASSIER (*Adolphe d'*). — Grammaire abrégée de la langue française, d'après la grammaire générale des langues indo-européennes, pour faciliter l'étude des langues classiques. 2e édition, 1864, in-12, cartonné. 1 25

BACHOFFEN (*Docteur J.-J.*), professeur à Bâle. — Die Lage von Tanaquil. Eine Untersuchung über den Orientalismus in Rom und Italien. 1870, in-8. 6 »

BACKER (*Louis de*). Les fables eugubines. Etude sur les origines du peuple et de la langue d'une province de l'Italie. 1867, grand in-8. 3 50

— Le droit de la femme dans l'antiquité, son devoir au moyen âge, d'après les manuscrits de la Bibliothèque nationale. 1880, in-12, papier de Chine. 7 50

BAGUENAULT DE PUCHESSE (*G.*). — De venatione apud Romanos. Thesim proponebat Facultati litterarum Parisiensi. 1869, in-8. 2 »

BAILLY (*Anat.*), professeur au lycée d'Orléans. — Grammaire grecque élémentaire. Edition abrégé à l'usage des commençants. 1873, in-8 cartonné. 1 70

BAZIN (*H.*) — De Plutarcho stoicorum adversario, thèse. 1866, in-8. 2 »

BEAUREPAIRE (*Ch.de*), archiv. de la Seine-Inférieure. — Essai sur l'asile religieux, dans l'empire romain et la monarchie française. 1854, in-8. 3 »

BEAUNE (*H.*) et **D'ARBAUMONT** (*J.*) — Les universités de Franche-Comté (Gray, Dôle, Besançon); documents inédits publiés avec une introduction. 1870, in-8. 10 »

BEAUTEMPS-BEAUPRÉ (*M.-C.-J.*). docteur en droit. vice-président au tribunal civil de la Seine. — Coutumes et institutions de l'Anjou et du Maine antérieures au seizième siècle. Textes et documents avec notes et dissertations. — Première partie : Coutumes et styles. 4 vol. in-8, papier vergé. 48 »

— Coustumes des pays de Vermendois et ceulx de envyron, publiées d'après le manuscrit inédit des archives du département de l'Aube. 1858, grand in-8. 5 »

BELLEVAL (*René de*). — La grande guerre, fragments d'une histoire de France aux XIVe et XVe siècles. 1862, un beau vol. in-8, papier vélin fort. 8 »

— La première campagne d'Edouard III en France. 1864, 1 beau vol. in-8, pap. vélin, fort. 8 »

BELOT (*E.*). professeur à la faculté des lettres de Lyon. — La République d'Athènes, — Lettre sur le gouvernement des Athéniens, adressée en 378 avant J.-C. par Xénophon au roi de Sparte Agésilas. — Texte grec dont les différentes parties sont rétablies dans leur ordre véritable. — Traduction française accompagnée d'une préface, une introduction et un commentaire historique et critique. 1880, in-4. 16 »

BENOIST (*L.-Eug.*), professeur à la Faculté des lettres. — Guichardin, historien et homme d'État italien au XVIe siècle 1862, in-8. 5 »

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE. — La Chaumière indienne. — Le Café de l'Arabe. — Voyage en Silésie, etc., traduit du français en grec moderne par N.-S. Piccolos, 3e édition corrigée. 1860, in-32. 2 50

— Paul et Virginie traduit du français en grec moderne par N.-S. Piccolos, 3e édition corrigée. 1860, in-32. 2 50

— V. *Longus*,

BERNOVILLE (*Raphaël*). — Dix jours en Palmyrène. — Relation anecdotique et archéologique. 1 beau vol. gr. in-8, avec figures dans le texte. 8 »

BERTIN (*E.*), ancien élève de l'école normale, docteur ès lettres, professeur au collège Rollin. — De Plautinis et Terentianis adolescentibus amatoribus, 1879, 1 vol. in-8. 2 50

BERTRAND (*Alex.*). — De Fabulis Arcadiæ antiquissimis. 1859, in-8. 2 »

BIAGIOLI. — Préparation à l'étude de la langue latine, suivie d'une nouvelle méthode d'analyse logique et grammaticale et de l'application de cette méthode à 50 exercices, in-8. 2 »

— Grammaire italienne, ou Application de la science de l'analyse à l'italien, suivie d'une méthode d'analyse grammaticale applicable à toute langue vivante ou morte et d'un nouveau traité de poésie italienne. in-8. 2 »

— Tesoretto della lingua toscana, 2e éditione, in-8. 2 »

— Grammaire analytique de la langue française, suivie d'une nouvelle méthode d'analyse logique et d'analyse grammaticale. Ouvrage composé sur un plan tout à fait nouveau. In-8. 2 »

BLANCARD (*Jules*). — Le grec moderne. — Cours professé à la faculté des lettres de Marseille. 1880-82, 2 in-8. 2 »

BLANCHE (*C.-I.*), consul de France à Tripoli. — Etudes de métaphysique religieuse. — Le surnaturel. 1872, in-8. 6 »

BONAFOUS (*N.-A.*), professeur à la Faculté des lettres d'Aix. — La Rhétorique d'Aristote traduite en français, avec le texte en regard, et suivie de notes philologiques et littéraires. 1856, in-8. net. 10 »

— Notice sur le Dacus oleæ, vulgairement connu sous le nom de mouche de l'olivier, et sur les moyens de détruire cet insecte malfaisant. 1860, in-8. 1 »

— V. *Columelle*.

BONIFAS (*F.*), docteur ès lettres. — De Petrarchâ philosopho. 1863, in-8. 2 »

BONNARDOT (*M.*), ancien élève de l'école des Chartes. — Chartes françaises de Lorraine et de Metz. Rapport à M. le Ministre de l'instruction publique. 1873, in-8. 2 »

BONVALOT (*Ed*). conseiller à la cour de Dijon. — Les Coutumes du Val d'Orbey, publiées avec introduction et notes. 1864. in-8. 2 »

— Les coutumes du Val de Rosemont, publiées pour la première fois avec introduction et notes. 1866, in-8. 3 »

— Les coutumes de l'Assise et les terriers de 1573 et 1742. publiées pour la première fois. 1866, in-8. 1 50

Ces trois ouvrages ont été couronnés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1872.

— Les plus principales et générales coustumes du duchié de Lorraine. Texte inédit précédé d'une introduction. 1878, in-8. 3 50

BOUCHERIE (*A*), professeur à la faculté des lettres de Montpellier. — Ἑρμηνεύματα (καὶ) Καθημερινὴ ὁμιλία de Julius Pollux, publiés pour la première fois d'après les manuscrits de Montpellier et de Paris, 1872, in-4. 10 »

— Note additionnelle sur les mêmes sujets. 1879, in-4. 2 »

BOUILLET (*M.-N.*), inspecteur général de l'instruction publique. — Les Ennéades de Plotin, chef de l'école néoplatonicienne, traduites pour la première fois en français, accompagnées de sommaires, de notes et d'éclaircissements, précédés de la vie de Plotin et des principes de la théorie des intelligibles de Porphyre. 1857-1861, 3 vol. in-8. 22 50

BRECHER (*G.*). — L'immortalité de l'âme chez les juifs; traduit de l'allemand, et précédé d'une introduction par Is. Cahen. 1857, in-12. 2 »

BRÉDIF, docteur ès-lettres, ancien élève de l'école normale. — Segrais, sa vie et ses œuvres. 1863, in-8. 4 »

BURGGRAFF (*P.*), professeur de littérature orientale à l'université de Liège. — Principes de Grammaire générale ou Exposition raisonnée des éléments du langage. *Liège*, 1863, in-8. net 10 »

CÆSAR (*C.-J.*). — Commentarii, cum integris notis Dion. Vossii, Jo. Davisii et Sam. Clarkii; cura et studio Fr. Oudendorpii. Editio nova, auctior et emendatior. *Stuttgardiæ*, 1822, 2 vol. in-8. 3 »

CANTU (*Cesare*). — Storia universale con documenti. 8e edit. 1857-1862, 22 vol. petit in-8 *Napoli*. 100 »

— Della letteratura italiana esempj. guidizj. 1859, 2 vol. petit in-8. *Napoli*. 10 »

— Storia degli Italiani, 1857-1861, 6 vol. petit in-8. *Napoli*. 50 »

CARON (*N.-L.*). ancien direct. des subst. milit. — L'administration des Etats de Bretagne de 1493 à 1790. Manuscrits inédits de la commission intermédiaire du bureau diocésain de Nantes et du dictionnaire d'administration de la province de Bretagne. — Avec une lettre de M. le comte de Carné (membre de l'Académie française). 1872, in-8. 10 »

— Michel Le Tellier, son administration comme intendant d'armée en Piémont. (1640-1648). 1880, in-12. 5 »

CAVANIOL (*H.*). — Nidintabel, la Perse ancienne. 1868, in-8. 6 »

— Les monuments en Chaldée, en Assyrie et à Babylone, d'après les récentes découvertes archéologiques, avec planches lithographiées. 1870, in-8. 7 50

CHAIGNET (*A.-Ed.*), prof. à la Faculté des lettres de Poitiers. — Les principes de la science du beau. 1860, 1 fort vol. in-8. 6 »

Ouvrage couronné par l'Institut.

— De la Psychologie de Platon. 1862, in-8. 5 »

— De iambico versu, utrum, in græcarum tragœdiarum diverbiis, iambicus versus cum modulatione et adtibias cantatus sit, an nudâ recitatione, sine tibiarum concentu, sit pronunciatus. 1862, in-8. 1 50

— Formes du chœur dans la tragédie grecque, 1865, gr. in-8. 1 50

CHARAUX (*C.-C.*), prof. à la Faculté de Grenoble. — Dialogue de philosophie socratique. 1870, in-18. 1 50

— De l'Esprit philosophique. 1877, in-12. 2 »

— L'Ombre de Socrate. Petits dialogues de philosophie socratique, précédés d'un essai sur le rire et le sourire. 1878, in-12. 3 »

— Le Temps et l'unité de temps. L'espace et la matière. — 2e édition, 1879, in-12. » 50

— La Philosophie et la Science. 1880, in-12. » 50

— De la pensée. 2e édition, 1883, 2 vol. in-12. 4 »

— Petit manuel de morale (les principes de la philosophie morale). 3e édition, 1883, in-12. 1 »

CHAUVET (*Emm.*), professeur à la Faculté des lettres de Caen. — Des Théories de l'entendement humain dans l'antiquité. 1855, in-8. 5 »

— L'Education. 1868, in-12. 3 »

— La Psychologie de Galien. 2e partie. 1867, in-8. 2 »

— Les Médecins philosophes contemporains : M. Lélut, 1870, in-12. 3 »
— La Théologie de Galien. 1873, in-8. 1 50
— Mémoire sur la Philosophie d'Hippocrate. 1856, in-8. 1 50
— Ce que les anciens ont pensé du travail. 1876, in-8 1 50
— Ce que les anciens ont pensé de la gymnastique. 1879, in-8. 1 50
— La famille chez les bêtes. — Esquisses de psychologie comparée. 1880, in-8. 1 50

CHRONIQUE de Michel-le-Grand, Patriarche des Syriens jacobites, traduite pour la première fois sur la version arménienne du prêtre Ischok, par V. Langlois, membre de l'académie arménienne de Saint-Lazarre de Venise, etc. 1868, in-4. 20 »

CICÉRON. — Caton l'ancien, ou Dialogue sur la vieillesse, traduction nouvelle d'après un texte revu et annoté par E. A. T. Grellet-Dumazeau, président de la Cour de Riom. 1869, in-8. 3 »

COLUMELLE (*L.-J.-M.*). — Le Poëme des jardins, traduit en vers français, avec le texte en regard, suivi de notes et d'une flore spéciale, par N. Bonafous, doyen de la Faculté des lettres d'Aix. 1859, in-8. 2 50

COQUILLE (*J.-B.-V.*), rédacteur de l'*Union* et du *Monde*. — Les Légistes, leur influence politique et religieuse. 1863, 1 fort vol. gr. in-8. 8 »

CORNELII NEPOTIS quæ exstant, cum selectis superiorum interpretum suisque animadvers. edidit Aug. Van Staveren. Editio nova auctior curante G.-H. Bardili. *Stuttgardiæ*. 1820, 2 vol. in-8. 3 »

COURDAVEAUX (*V.*), prof. à la Faculté des lettres de Douai. — Eschyle, Xénophon et Virgile. — Etudes philosophiques et littéraires. 1872, in-8. 5 »
— Caractères et talents. Études sur la littérature ancienne et moderne. Théocrite, Tibulle, Properce, Ovide, Catulle, Virgile et Horace, écrivains politiques ; Shakespeare. 1867, in-8. 6 »

COUSIN (*Jules*). De l'organisation et de l'administration des bibliothèques publiques et privées ; manuel théorique et pratique du bibliothécaire. 1882, in-8. 8 »

COUSSEMAKER (*E. de*), correspondant de l'Institut. — Troubles religieux au XVIe siècle dans la Flandre maritime, 1560-1570. Documents originaux. 1876, 4 vol. in-4. 70 »

CROUSLÉ (*L.*), professeur à la Faculté des lettres de Paris. — De L. Annæi Senecæ Naturalibus quæstionibus. 1863, in-8. 2 »

CROZAT (*J.*). — Essai des droits et des devoirs de la famille et de l'Etat en matière d'enseignement et d'éducation.—Ouvrage couronné par l'académie des sciences morales et politiques ; augmenté d'une étude complémentaire sur les droits et les devoirs de l'Eglise en la même matière. 1883, in-8. 6 »

CUCHEVAL (*V.*), docteur ès lettres, ancien élève de l'Ecole normale. — De sancti Aviti, Viennœ episcopi, operibus. 1863, in-8. 1 50
— Etude sur les tribunaux athéniens et les plaidoyers civils de Démosthènes. 1863, in-8. 3 »

D'ANTAS (*Miguel*), ministre de Portugal. — Les faux don Sébastien. Etude sur l'hist. du Portugal. 1866, in-8. 5 »

DAUPHIN, cons. honor. à la cour d'Amiens. — Vie du Dante, analyse de la Divine comédie. 1869, in-8. 3 50

DELISLE (*Léop.*). membre de l'Institut. — Recueil des jugements de l'Echiquier de Normandie au XIIIe siècle (1207-1270, suivi d'un mémoire sur les anciennes collections de ces jugements. 1864, in-4. 10 »

DENIS (*J.*), doyen à la Faculté des lettres de Caen. — Thucydide, valeur historique de ses discours. 1866, in-8. 1 »
— Balzac, première ébauche du XVIIe siècle et de Bossuet. 1866, in-8. 2 »
— Notice sur Boisguillebert. 1867, in-8. 1 »
— Politique de Fénélon. 1868, in-8. 1 50
— Du Discours de Celse contre les chrétiens, intitulé le Discours véritable. In-8. 1 »

DESDEVISES DU DEZERT, docteur ès lettres, professeur à la Faculté des lettres de Caen. — Erasmus Roterodamus, morum et litterarum vindex. 1862, in-8. 2 »

DESJARDINS (*Albert*), docteur ès lettres, professeur à la Faculté de droit de Paris, ancien député. — De jure apud Franciscum Baconum. 1862, in-8. 2 »
— De l'histoire critique des lettres. 1865, in-8. 1 »
— Les cahiers des Etats généraux en 1789 et la législation criminelle. 1883, in-8. 8 »

DESJARDINS (*Arthur*), avocat général à la cour de Cassation. — Essai sur les Confessions de Saint Augustin. 1858, in-8. 2 »

— Etats généraux (1355-1614). Leur influence sur le gouvernement et la législation du pays. 1871, in-8. 8 »

DESJARDINS (*Ernest*), membre de l'Institut. — Essai sur la topographie du Latium, accompagné de 6 planches de la voie Appienne et d'une grande carte du Latium pour l'intelligence des auteurs latins : poëtes, historiens, orateurs, etc. 1854, in-4. 10 »

DEVILLE (*G.*), docteur ès lettres. Etude du dialecte tzaconien. 1866, in-8. 3 »

DIODORUS SICULUS. — Bibliothecæ historicæ libri qui supersunt, e recensione Petri Wesselingii, cum interpret. latina Laur. Rhodomani, atque annotat. variorum integris, indicibusque locupletissimis ; nova editio, cum commentat. C. G. Heynii : acced. argumenta et disputationes J.-N. Eyringii. *Biponti*, 1793-1807, 11 vol. in-8. 16 50

DREYSS (*Ch.*), professeur d'histoire au lycée Condorcet. — Quâ estimatione habendum Ph. Marniyii opus cui titulus : De Institutione principum ac nobilium puerorum. 1859, in-8. 2 »

DRUON (*H.*), professeur. — Etudes sur la vie et les œuvres de Synésius. 1859, in-8. 5 »

DUFAU —(*P.-A.*). De la méthode d'observation dans son application aux sciences morales et politiques. 1866, in-8. 6 »

DULAURIER (*Ed.*), professeur à l'Ecole des langues orientales vivantes. — Chronique de Mathieu d'Edesse, continuée par Grégoire Le Prêtre, *traduite en français pour la première fois* et accompagnée de notes historiques et géographiques. 1858, in-8. 3 50

— Recherches sur la Chronologie arménienne, technique et historique, ouvrage formant les prolégomènes de la collection intitulée : *Bibliothèque historique arménienne*. Chronologie technique. 1859, in-4. 6 »

DUMAS (*Raymond*), docteur ès lettres. — Parini, sa vie, ses œuvres, son temps. 1878, in-8. 4 50

DUMAST (*P.-G.* de), correspondant de l'Institut, officier de l'instruction publique. — *Le Redresseur*. Rectification raisonnée des principales fautes de français, locutions vicieuses ou impropres qu'on est exposé à entendre même en bon lieu ou à lire dans les écrits d'hommes qui pourtant ont fait leurs classes. 1866, in-12. 1 »

DUMAY (*Gabriel*), juge d'instruction à Autun. — Etude sur la vie et les travaux de Proudhon, doyen de la Faculté de droit de Dijon. 1878, in-8. 5 »

EGGER (*E.*), membre de l'institut, professeur à la Faculté des lettres de Paris, etc. — Notice sur un papyrus grécoégyptien inédit, appartenant à la bibliothèque de l'Université d'Athènes. 1873, in-4. 3 »

— Mémoires de la littérature ancienne. 1862, in-8. 8 »

— Mémoires d'histoire ancienne et de philologie. 1863, in-8, avec planches. 8 »

— Notions élémentaires de grammaire comparée, pour servir à l'étude des trois langues classiques : grecque, latine, française. — 8e édition, revue et augmentée. 1880, in-12, cartonné à l'anglaise, tranches rouges. 3 »

— Etudes historiques sur les traités publics chez les Grecs et chez les Romains depuis les temps les plus anciens jusqu'aux premiers de l'ère chrétienne. Nouvelle édition. 1866, in-8. 7 »

EICHHOFF (*F. G.*), correspondant de l'Institut. — Poésie héroïque des Indiens comparée à l'épopée grecque et latine, avec analyse des poèmes nationaux de l'Inde, citation en français et imitation en vers latins. 1860, in-8. 5 »

EICHTAL (*Gustave d'*). — Le Site de Troie, selon Lechevalier ou selon M. Schliemann. Excursion à Troie et aux sources de Menderé, par Georges Perrot. 1875, in-8. 2 «

FALLEX (*Eug.*), professeur de seconde au lycée Henri IV. — Théâtre d'Aristophane, scènes traduites en vers français. 2e édit., considérablement augmentée et suivie de la traduction complète du Plutus. 1865, 2 beaux vol. gr. in-18 jésus. 5 »

Ouvrage couronné par l'Académie française (août 1865).

FAUCHE (*Hipp.*). — Panthéon, poème théologique en cinq chants, avec une introduction et des notes. 1842, in-12. 3 »

FERRI (*Louis*), prof. d'hist. à l'Institut sup. de Florence. — Essai sur l'hist. de la philos. en Italie au XIXe siècle. 1869, 2 vol. in-8. 12 »

FERRY (*C.*). — De Marbodi, rhedonensis episcopi, vita et carminibus. 1877, in-8. 2 »

— Saint Ephrem, poète. 1877, in-8. 3 »

FIVEL (*T.*). — L'Alésia de César, près de Novalaise, sur les bords du Rhône, en Savoie; étude historique et topographique à rapprocher du chap. x, liv. III, t. II, de l'Histoire de Jules César. 1866, gr. in-8. 5 »

FORCELLINI (*Ægidii*), seminarii Patavini alumni. — Totius latinatis lexicon, opera et studio, Doct. Vincentii de Vit, olim alumni ac professoris ejusdem seminarii. *Prati*, 1858-1879, 6 vol. in-4, en 66 livraisons (ouvrage complet). 199 20

— Onomasticon totius latinatis opera et studio. Doct. Vincentii de Vit. *Prati*, 1859-1883, in-4. — Les livraisons 1 à 23 sont parues. Chaque livraison. 3 »

FORMENTIN (*Charles*), licencié ès lettres et en droit. — Essai sur les origines du drame moderne en France. 1879, in-8. 3 50

FOUCART (*M.*), membre de l'Ecole française d'Athènes. — Mémoires sur les ruines et l'histoire de Delphes. 1865, in-8. 4 »

FOUCHER DE CAREIL (*A.*). — Leibniz, la Philosophie juive et la Cabale. — Leibnitii observationes ad Rabbi Mosis Maimonidis librum qui inscribitur : *Doctrina perplexorum* (en latin et en français). 1861, in-8. 2 »

— Nouvelles lettres et opuscules inédits de Leibniz, précédés d'une introd., 1857, in-8. 4 »

— Descartes et la princesse palatine, ou de l'Influence du Cartésianisme sur les femmes au XVIe siècle. 1862, in-8. 3 »

FRANTIN (*J.-M.-F.*). — Louis le Pieux et son siècle. 1839, 2 vol. in-8. 8 »

GANDAR (*E.*), professeur suppléant à la Faculté des lettres de Paris, ancien membre de l'École française d'Athènes. — Les Andelys et Nicolas Poussin. 1860, in-8, pap. vélin. 4 »

GAZIER (*A.*), docteur ès lettres, professeur au collège Rollin. — Lettres à Grégoire sur les patois de France (1790-1794). Documents inédits sur la langue, les mœurs et l'état des esprits dans les diverses régions de la France, au début de la Révolution, etc., avec une introduction et des notes ; 1880, in-8. 6 »

GIDEL (*A.-Ch.*), docteur ès lettres. Etude sur la littérature grecque moderne. Imitations en grec de nos romans de chevalerie depuis le XIIe siècle. Ouvrage couronné en 1864 par l'Acad. des Inscriptions et Belles-lettres. 1866, in-8. 6 »

GILARDIN (*A.*), premier président de la Cour d'appel de Paris. — Considérations sur les divers systèmes de psychologie. OEuvres inédites publiées par son fils, conseiller à la Cour de Lyon. 1883, in-8. 7 50

GINOULHIAC (*Mgr*), archevêque de Lyon. — Histoire du dogme catholique pendant les trois premiers siècles de l'Eglise et jusqu'au concile de Nicée. 2e édition, 1866, 3 vol. in-8. 18 »

— Les Origines du christianisme. 1878, 2 vol. in-8. 10 »

GRAND COUTUMIER DE FRANCE. — Nouvelle édition, par MM. Laboulaye, membre de l'Institut, et R. Dareste, conseiller à la Cour de cassation. 1868, grand in-8. 10 »

GRATACAP (*A.*), professeur de philosophie. — Théorie de la Mémoire. 1866, in-8. 3 »

— Quæ fuerit Aristotelis de sensibus doctrina. 1866, in-8. 1 50

— Analyse des faits de mémoire. 1867, in-8. 1 »

— Essai sur l'induction. 1869, in-8. 2 50

GRUCKER, agrégé de philosophie, agrégé de langues vivantes, docteur ès lettres. — François Hemsterhuis, archéologue et philosophe hollandais, sa vie et ses œuvres, 1866, in-8. 3 »

GUARDIA (*J.-M.*), docteur ès lettres, docteur en médecine, professeur au collège Chaptal. — Le voyage au Parnasse, de Michel de Cervantès, traduit en français pour la première fois avec une notice biographique, une table des auteurs cités dans le poëme et le fac-simile d'un autographe inédit de Cervantès. 1864, in 18, petit papier. 5 »

— Le même, grand papier. 10 »

— C. Julii Cæsaris commentarii de bello gallico. Edition à l'usage des classes, revue et accompagnée d'un grand nombre de notes. 1880, in-12. 5 »

— L'éducation dans l'école libre. 1880, in-18. 4 »

— L'Etat enseignant et l'école libre, suivi d'une conversation entre un médecin et un philosophe. 1883, in-18. 3 50

GUARDIA (*J.-M.*) et J. **WIERZEYSKI**, professeurs à l'école Monge. — Grammaire de la langue latine d'après la méthode analytique et historique. 1876, in-16, cartonné à l'anglaise. 20 »

— Grammaire élémentaire de la langue latine. 1876, in-16, cartonné à l'anglaise. 6 »

— Éléments de la grammaire latine. 1878, in-16 cart. 2 50

— Eléments de grammaire grecque d'après la méthode analytique et historique. 1879, in-16, cart. 3 »

GUBERNATIS (*Angelo de*), professeur à l'Institut supérieur de Florence. — Mythologie zoologique, ou les légendes animales, traduit de l'anglais par Paul Regnaud, membre de la société asiatique, avec une notice préliminaire par F. Baudry, conservateur de la Bibliothèque Mazarine. 1874, 2 vol. in-8. 12 »

GUIBAL (*G.*) docteur ès lettres, ancien élève de l'Ecole normale. — Le poème de la croisade contre les Albigeois, ou l'Epopée nationale de la France du Sud, au XIIIe siècle. Étude historique et littéraire. 1863, in-8. 8 »

— De Joannis Boysonnei vitâ, seu de Litterarum in Galliâ meridianâ restitutione. 1863, in-8. 2 »

— Arnaud de Brescia et les Hohenstaufen ou la Question du pouvoir temporel de la papauté au moyen âge. 1868, in-8. 3 50

HANAUER (*L'abbé*), licencié ès lettres. — Les paysans de l'Alsace au moyen âge. Etudes sur les Cours colongères de l'Alsace. 1865, in-8. 6 »

Ouvrage couronné par l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres).

— Les Constitutions des campagnes de l'Alsace au moyen âge. Recueil de documents inédits. 1865, in-8. 6 »

— Etudes économiques sur l'Alsace ancienne et moderne, publiées sous les auspices de la Société industrielle de Mulhouse. Tome Ier : les Monnaies. 1876, in-8. Tome II : Denrées et salaires, 1878, in-8. 18 »

HAURÉAU (*B.*), membre de l'Institut. Histoire de la philosophie scolastique depuis Charlemagne jusqu'à nos jours ; 1872-1880, 3 vol. in-8. net. 30 »

— Les mélanges poétiques d'Hildebert de Lavardin. 1882, in-8. 5 »

HEBERT-DUPERRON (*V.*), inspecteur d'Académie. — De venerabilis Hildeberti, primo Cenomanensis episcopi, deinde Turonensis archiepiscopi, vita et scriptis. 1855, in-8. 1 50

HERSART DE LA VILLEMARQUÉ (*Vicomte*), de l'Institut. — La Légende celtique en Irlande, en Cambrie et en Bretagne, suivie des textes originaux irlandais, gallois et bretons, rares ou inédits. 1859, in-12. 2 »

HIGNARD (*H.*), doct. ès lettres, prof. à la Faculté des lettres de Lyon. — Des Hymnes homériques. 1864, in-8. 4 »

HOFFMANN, ancien avocat, docteur en droit. — Le procès de N. S. Jésus-Christ devant le sanhédrin et Ponce-Pilate. 1881, in-8. 3 »

HOMMAIRE DE HELL (*Xavier*). — Les Steppes de la mer Caspienne, le Caucase, la Crimée et la Russie méridionale. Voyage pittoresque, historique et scientifique. 1843-45. 3 beaux vol. in-8. 12 »

HOUDOY (*R.-J.-Armand*), docteur en droit. — Le Droit municipal, 1re partie : De la Condition et de l'Administration des villes chez les Romains. 1876, in-8. 15 »

HUGUENIN (*A.*), prof. à la Faculté des lettres de Nancy. — Suger et la monarchie française au XIIe siècle (1108-1152), in-8. 5 »

HUILLARD-BRÉHOLLES, sous-chef de section aux archives nationales. — Friderici Secundi, Romanorum imperatoris, Hierosolymæ et Siciliæ regis, Historia diplomatica. Recueil des actes diplomatiques de l'empereur Frédéric II et de ses fils, avec les lettres des papes et des principaux personnages contemporains. Publié par M. Huillard-Bréholles, sous les auspices et aux frais de M. le duc de Luynes. 1852-61, 6 tom. en 12 vol. in-4. 100 »

ICONOMOS (*Constantin*). — Etude sur Smyrne, traduite du grec par Bonaventure F. Slaars et enrichie par le traducteur d'un appendice et de notes nombreuses, étendues et variées qui la complètent ; ou Smyrne, ses origines les plus reculées, ses diverses situations, son fleuve Mélès, ses monuments anciens, ses ruines sur le Pagus, ses médailles, son histoire, ses tremblements de terre, ses environs, etc., 1868, grand in-8. *Smyrne.* 8 »

ISAMBERT, ancien conseiller. — Recueil général des anciennes lois françaises, depuis 420 jusqu'à la révolution de 1789, contenant la notice des principaux monuments des Mérovingiens, des Carlovingiens et des Capétiens, et le texte des ordonnances, édits, déclarations, lettres patentes, règlements, arrêts du conseil, etc., de la troisième race, qui ne sont pas abrogés et qui peuvent servir à l'histoire du droit public et privé, avec notes de concordance, table chronologique et table générale analytique et alphabétique des matières, 30 vol. in-8. 60 »

ISOCRATE. — OEuvres complètes. Traduction nouvelle avec texte en regard, par le duc de Clermont-Tonnerre (Aimé-Marie-Gaspard), ancien ministre de la guerre et de la marine, etc. 1862-64, 3 forts vol. gr. in-8, avec une notice historique sur le duc de Clermont-Tonnerre, le tout imprimé sur beau papier vergé fort. 22 50

JANNET (*Claudio*), docteur en droit. — Les institutions sociales et le droit civil à Sparte. 2e édit., revue et augmentée. 1880, in-8. net. 6 »

JOLY (*A.*), professeur de littérature française à la Faculté des lettres de Caen. — Les Procès de Mirabeau en Provence, d'après des documents inédits. 1863, in-8. 2 «

— Les lettres de cachet dans la généralité de Caen au XVIIIe siècle, d'après des documents inédits, 1864, in-8. 2 »

— Du sort des aliénés dans la basse Normandie avant 1789, d'après des documents inédits. 1868, in-8. 2 »

— Recherches sur les juges des Vaudois, in-8. 1 25

KLIPFFEL (*F.-D.-Henri*), ancien élève de l'Ecole normale, docteur ès lettres. — Les Paraiges messins. Etude sur la république messine du XIIIe au XVIe siècle. 1863, in-8. 5 »

KŒNIGSWARTER (*L.-J.*). — Histoire de l'organisation de la Famille en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. 1851, in-8. 6 »

LABITTE (*Charles*). — Etudes littéraires, avec une notice de M. Sainte-Beuve, de l'Académie française, 2 beaux vol. in-8. 7 »

— De la démocratie chez les prédicateurs de la Ligue, 2e édition, corrigée d'après les manuscrits de l'auteur, 1866, in-8. 4 50

LACUISINE (*de*), président à la Cour de Dijon. — Choix de lettres inédites par Nic. Brulart à Louis XIV, au prince de Condé, à Mazarin, Colbert, Le Tellier, Louvois, Fouquet, La Vrillière, Châteauneuf, etc., et de celles qu'il a reçues du roi et des mêmes personnages durant l'exercice de sa charge de premier président du Parlement de Bourgogne, de 1657 à 1692, etc. 1659, 2 vol. gr. in-8. 6 »

LAVALLÉE-POUSSIN (*Ch. de*). — Les derniers inédits de Descartes et de Leibniz. 1861, in-8. 2 »

LEFLOCQ (*Jules*), ancien professeur. — Études de mythologie celtique, 1869, in-12. 3 50

LE GOFF (*F.*), docteur ès lettres, régent de philosophie au collège de Châlons-sur-Marne. — Quid de vi vitali patres aut doctores Ecclesiæ senserint. 1865, in-8. 2 »

— De la philosophie de l'abbé de Lignac. 1865, in-8. 4 »

LE HARDY (*G.*), docteur en droit. — Histoire du protestantisme en Normandie depuis son origine jusqu'à la publication de l'Edit de Nantes. 1869 (300 exemplaires sur papier vergé), 456 pages in-8. 7 50

LEHOT (*Aug.*), avocat. — Les premiers éléments de la civilisation et du bien-être. 1863, in-8. 5 »

LEIBNIZ. — Nouvelles Lettres et Opuscule inédits, précédés d'une introduction par A. Foucher de Careil. 1857, in-8. 4 »

— V. *Foucher de Careil.*

LE ROI (*J.-A.*), conservateur de la bibliothèque de la ville de Versailles, correspondant du Ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques.— Récits des journées des 5 et 6 octobre 1789, à Versailles, suivi de Louis XVI et le serrurier Gamain. 1867, in-8. 5 »

LETRONNE. — Recherches critiques, historiques et géographiques sur les fragments d'Héron d'Alexandrie, ou du système métrique égyptien considéré dans ses bases, dans ses rapports avec les mesures itinéraires des Grecs et des Romains et dans les modifications qu'il a subies depuis le règne des Pharaons jusqu'à l'invasion des Arabes 1851, in-4. 8 »

— Recueil des inscriptions grecques et latines de l'Egypte, étudiées dans leur rapport avec l'histoire politique, l'administration intérieure, les institutions civiles et religieuses de ce pays depuis la conquête d'Alexandre jusqu'à celle des Arabes. Tome II, 1848, in-4. 6 »

— Sur l'arc de triomphe de Tréveste (Tebessa) et les autres ruines romaines de cette ville. 1847, in-8. 3 »

LÉVÊQUE (*Ch.*), membre de l'Institut, professeur de philosophie grecque et latine au Collège de France. — La science du beau, ses principes, ses applications et son histoire. — Deuxième édition revue et augmentée. — Ouvrage couronné par l'Académie des sciences morales et politiques, par l'Académie française et par l'Académie des beaux-arts. 1872, 2 vol. in-8. 12 »

— Etudes de philosophie grecque et latine. 1864, in-8. 7 »

Le même ouvrage. 1864, 1 beau vol. in-12. 3 50

LÉVÊQUE (*G.*). — Recherches sur l'origine des Gaulois, 1869, in-8. 3 50

LONGUS. — Pastorale de Daphnis et Chloé. Texte grec avec notes de Piccolos ; encadrement rouge, figures et culs-de-lampe, d'après Proudhon, Jolival, avec une notice littéraire sur les travaux de Piccolos, par M. Egger de l'Institut, et les discours prononcés à ses funérailles par M. Ambroise Firmin-Didot et M. le docteur Guéneau de Mussy. 1867, in-32. 3 »

— V. *Bernardin de Saint-Pierre.*

LIVIUS (*Titus*). — Historiarum ab Urbe conditâ libri, qui supersunt, omnes, cum notis integris Laur. Vallæ, M. Ant. Sabellici, Beati Rhenani et aliorum doctor. virorum, curante Arn. Drakenborch. Accedunt supplementa deperditorum T. Livii librorum a Jo. Freinshemio concinnata. *Stutgardiæ*, 1826-28. 15 tom. en 17 vol. in-8. 22 50

LUCRETIUS (*Carus*). De rerum natura. — Poème de Lucrèce: La Nature, traduit en vers français, avec le texte latin en regard. par M. L. Larombière, président de la chambre à la Cour de cassation. — 2e édition, 1879, in-8. 9 »

MAGY (*F.*), professeur de philosophie. — La raison et l'âme, 1877, in-8. 7 50

MALLOCK (*W. Hurrell*). — La vie vaut-elle la peine de vivre? Etudes sur la morale positiviste. Traduit de l'anglais et accompagné d'une introduction et de notes par le P. James Forbes, S. J.; 2e édition 1882, in-12. 3 50

MASTIER (*A.*), ancien élève de l'École normale, docteur ès lettres. — Turgot, sa vie et sa doctrine, 1862, in-8. 6 »

— Quid de recti pravique discrimine senserit Kantius? 1861, in-8. 1 50

MEUNIER (*Fr.*). — Les composés qui contiennent un verbe à un mode personnel en latin, en français, en italien et en espagnol. 1875, in-8. 6 »

MISPOULET (*J.-B.*), avocat, docteur en droit, ancien élève de l'école des Hautes Etudes. — Les institutions politiques des Romains, ou exposé historique des règles de la constitution et de l'administration romaines depuis la fondation de Rome jusqu'au règne de Justinien. 1882, 2 vol. in-8. 18 »

MONTÉE (*P.*), docteur ès lettres. — Le Stoïcisme à Rome. 1865, gr. in-18 jésus. 3 50

— La Philosophie de Socrate. 1869. in-8. 6 »

— Examen du traité des Devoirs de Cicéron (Extr. des Mémoires de la Société d'agric., scienc. et arts de Douai). 1871, in-8. 2 »

MONUMENTS de la littérature romane. — Las flors del gay saber, estier dichas las Leys d'amors. — Les fleurs du gai savoir, autrement dites Lois d'amour; traduction de MM. d'Aguilar et d'Escouloubre, revue et complétée par M. Gatien-Arnoult, mainteneurs. 1841-1843, 3 vol. gr. in-8. 10 »

MÜLLER (*Max*), professeur à l'Université d'Oxford, membre correspondant de l'Institut de France, etc. — La Science du langage. Cours professé à l'Institut royal d'Angleterre; traduit de l'Anglais par MM. G. Harris, prof. au Lycée Fontanes, et G. Perrot, membre de l'Institut, prof. à la Faculté des lettres de Paris, 3e édit., 1876, in-8. 8 »

— Nouvelles leçons sur la science du langage, cours professé à l'Institut Royal de la Grande-Bretagne (1863), traduit de l'anglais par les mêmes. — Tome Ier. Phonétique et Etymologie, précédées d'une notice sur la vie et les ouvrages de Max Müller. — Tome II. Influence du langage sur la pensée, mythologie ancienne et moderne. 1867-68, 2 vol. in-8, net. 14 »

— Le tome II se vend séparément. 7 »

NAUDET, membre de l'Institut. — De la noblesse et des récompenses d'honneur chez les Romains. 1863, in-8, papier vélin. 4 »

OBRY (*J. B. F.*), de l'académie d'Amiens. — Du berceau de l'espèce humaine selon les Indiens, les Perses et les Hébreux. 1858, in-8. 4 »

— Jehovah et Agni. — Études biblico-védiques sur les religions des Aryas et des Hébreux dans la haute antiquité. 1er et 2e fascicules. 1869-70, in-8. 4 »

— Du Nirvana bouddhique en réponse à M. Barthélemy-Saint-Hilaire. 1863, in-8. 5 »

ORIGÈNES. — Philosophumena, sive Hæresium omnium confutatio, gr. et lat., opus e codice parisino productum recensuit, latine vertit, notis variorum suisque instruxit prolegomenis et indicibus auxit Patricius Cruice. *Parisiis excusum Typog. imper.*, 1860, 1 beau vol. gr. in-8, pap. vélin. 6 »

PERRENS (*F.-T.*), inspecteur de l'Académie de Paris. — L'Eglise et l'Etat en France sous le règne de Henri IV et la régence de Marie de Médicis. 1873, 2 vol. in-8. — Ouvrage couronné par l'Académie française. 12 »

PHILOSTRATE. — Sur la Gymnastique. Ouvrage découvert, corrigé, traduit du grec en français et publié pour la première fois par Minoïde Mynas. 1858, in-8. 3 »

PIGNOT (*J.-H.*). — Histoire de l'ordre de Cluny, depuis la fondation de l'abbaye jusqu'à la mort de Pierre le Vénérable (909-1157). 1868, 3 vol. in-8, 24 »

— Un évêque réformateur sous Louis XIV. — Gabriel de Roquette, évêque d'Autun. Sa vie, son temps et le Tartuffe

de Molière, d'après des documents inédits. 1876, 2 vol. in-8. 12 »

PLOTIN. — Les Ennéades, traduites pour la première fois en français, accompagnées de sommaires, de notes et d'éclaircissements, précédées de la vie de Plotin et des principes de la théorie des intelligibles de Porphyre. 1857-1861, 3 vol. in-8. 22 50

POITOU (*Eug*), conseiller à la cour d'Angers. — Du Roman et du Théâtre contemporains, et de leur influence sur les mœurs. 2e édit., 1858, in-12. — Ouvrage couronné par l'Institut. 3 »

POUJOL (*A.*), avocat à la cour de Montpellier. — Méditations religieuses, philosophiques et sociales. 1866, in-8. 4 »

QUANTIN et **CHEREST**. — Lettres de l'abbé Lebeuf publiées par la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne. 1866-1868, 2 vol. in-8, avec table analytique. 15 »

RANGABÉ, correspondant de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres à Athènes, ministre de Grèce à Berlin. — Grammaire abrégée du grec actuel, précédée d'une préface sur la prononciation et suivie d'un choix de morceaux de lecture. 1873, 2e édit., in-8. 5 »

RAVAISSON (*François*), conservat.-adj. à la Bibliothèque de l'Arsenal. — Archives de la Bastille, documents inédits : les 15 premiers volumes parus. 150 »

REINAUD, membre de l'Institut. — Relations politiques et commerciales de l'empire romain avec l'Asie orientale (l'Hyrcanie, l'Inde, la Bactriane et la Chine), pendant les cinq premiers siècle de l'ère chrétienne, d'après les témoignages latins, grecs, arabes, persans, indiens et chinois. 1863, in-8, avec 4 cartes. 6 »

RÉVILLOUT (*E.*), attaché à la conservation du Musée égyptien du Louvre. — Première étude sur le mouvement des esprits dans les premiers siècles de notre ère. Vie et sentences de Secundus, d'après diverses manuscrits orientaux, les analogies de ce livre avec les ouvrages gnostiques. 1873, in-8. 5 »

REYNALD (*H.*), ancien membre de l'Ecole française d'Athènes, docteur ès lettres.—Recherches sur ce qui manquait à la liberté dans les républiques de la Grèce. 1861, in-8. 3 »

— Etude sur la vie et les principaux ouvrages de Sam. Johnson. 1856, in-8. 2 50

ROBIOU (*Félix*), professeur à la Faculté des lettres de Rennes. — Histoire des Gaulois d'Orient. 1866, in-8. 6 »

RODIÈRE (*A.*), profes. à la Faculté de droit de Toulouse.— La Morale en comédies. 1869, in-12. 3 50

ROSSIGNOL (*J.-P.*), professeur de littérature grecque au Collége de France. — Vita scholastica, ou la Vie du collége, poëme en latin en quatre livres, contenant : — I. Le lever et l'étude ; — II. La récréation et les jeux ; — III. La classe et les divers cours ; — IV. Le réfectoire et la table du proviseur. Suivi de notes historiques et philologiques, de recherches sur les jeux des anciens et de l'examen de cette question : *Est-il possible de bien écrire dans une langue morte* ? 1860, gr. in-8. 3 »

— Le *même ouvrage*, sur papier de couleur, bleu ou rose (*tiré à 25 ex.* 5 »

— Des artistes homériques ou Histoire critique des artistes qui figurent dans l'Iliade et dans l'Odyssée. 1861, in-8. 3 »

— Trois dissertations : 1° sur l'inscription de Delphes, citée par Pline : 2° sur l'ouvrage d'Anaximènes, de Lampsaque, intitulé : *Des Peintures antiques* ; 3° sur la signature des œuvres de l'art chez les anciens. 1862, in-8. 3 »

— Mémoire sur le métal que les anciens appelaient orichalque, 1852, in-8. 2 »

— Les Métaux dans l'antiquité. (Origines religieuses de la métallurgie, ou les Dieux de la Samothrace représentés comme métallurges d'après l'histoire et la géographie. De l'Orichalque, histoire du cuivre et de ses alliages, suivie d'un appendice sur les substances appelées *Electre*). 1863, 1 beau vol. in-8. 6 »

- Virgile et Constantin le Grand.— 1re partie. 1845, in-8. 5 »

ROUX (*Amédée*), avocat. — Un misanthrope à la cour de Louis XIV. Montausier, sa vie et son temps. 1860, in-8. 6 »

— Histoire de la littérature italienne contemporaine. 1870, in-12. 4 »

— Trois littératures à vol d'oiseau, 1872, in-8. 1 »

ROZIÈRE (*Eugène* de), inspecteur général des Archives. — Recueil général des Formules usitées dans l'empire des Francs, du ve au xe siècle. 1861-1871, 3 forts volumes gr. in-8. 45 »

— *Liber Diurnus* ou Recueil des formules usitées par la chancellerie pontificale du ve au xie siècle, publié d'après le

manuscrit des archives du Vatican, avec les notes et dissertations du P. Garnier et le commentaire inédit de Baluze, 1869, 2 vol. gr. in-8. 24 »

— Dissertations sur l'histoire et le dr[illegible] ecclésiastiques. Le Liber Diurnus des pontifes romains. 1869, in-8. 3 »

RUELLE (*Ch.-Emile*). — Bibliographie générale des Gaules. Répertoire systématique et alphabétique des ouvrages concernant l'histoire, la topographie, la religion, les antiquités et le langage de la Gaule jusqu'à la fin du ve siècle. — 1re livraison. 1880, in-8. 7 50

— 2e livraison. 1882, in-8. 7 50

SAINT-CALAIS (*V. A. de*). — La France avant César, sous César, après César. — Introd. à l'histoire du 1er Empire. 1867, in-4. 12 »

SAYOUS (*Ed.*), ancien élève de l'Ecole normale, professeur d'histoire au lycée Charlemagne.—La France de saint Louis, d'après la poésie nationale. 1866, in-8. 4 »

— De epistolis sive S. Bonifacii sive ad S. Bonifacium. 1866, in-8. 2 »

SCAPULA (*J.*). — Lexicon greco-latinum, e probatis auctoribus locupletatum, cum indicibus auctis et correctis. Item Lexicon etymologicum cum thematibus investigatu difficilioribus et anomalis ; et Jo. Meursii glossarium contractum. *Oxford*. 1820, in-folio, cart. 25 »

SCLOPIS (*Fréd.*). — Marie-Louise-Gabrielle de Savoie, reine d'Espagne. Etude historique. *Turin*. 1866, in-8. 3 50

TABLE générale et méthodique des mémoires contenus dans les recueils de *l'Académie des inscriptions et belles-lettres et de l'Académie des sciences morales et politiques*, par Eugène de Rozière et Eugene Châtel. 1856, in-4. 15 »

TABLE générale alphabétique et chronologique des *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, par noms d'auteurs et par ordre de matières, etc. 1842-1859, in-8, par C. Vergé, membre de l'Institut. 5 »

TABLE méthodique des mémoires de Trévoux (1701-1775), par le père P.-C. Sommervogel, précédée d'une notice historique. 1864-1865, 3 vol. in-12. 12 »

TABLE méthodique et analytique des articles du *Journal des Savants* depuis sa réorganisation en 1816 jusqu'en 1858 inclusivement, précédée d'une notice historique sur ce journal, depuis sa fondation jusqu'à nos jours, par Hippolyte Cocheris, membre de la Société des antiquaires de France, 1860, in-4. 15 »

Laval, imp. et stér. E. JAMIN, rue de la Paix, 41.

DATE BORROWED	DATE DUE	DATE BORROWED	DATE DUE
C28(239)M100			